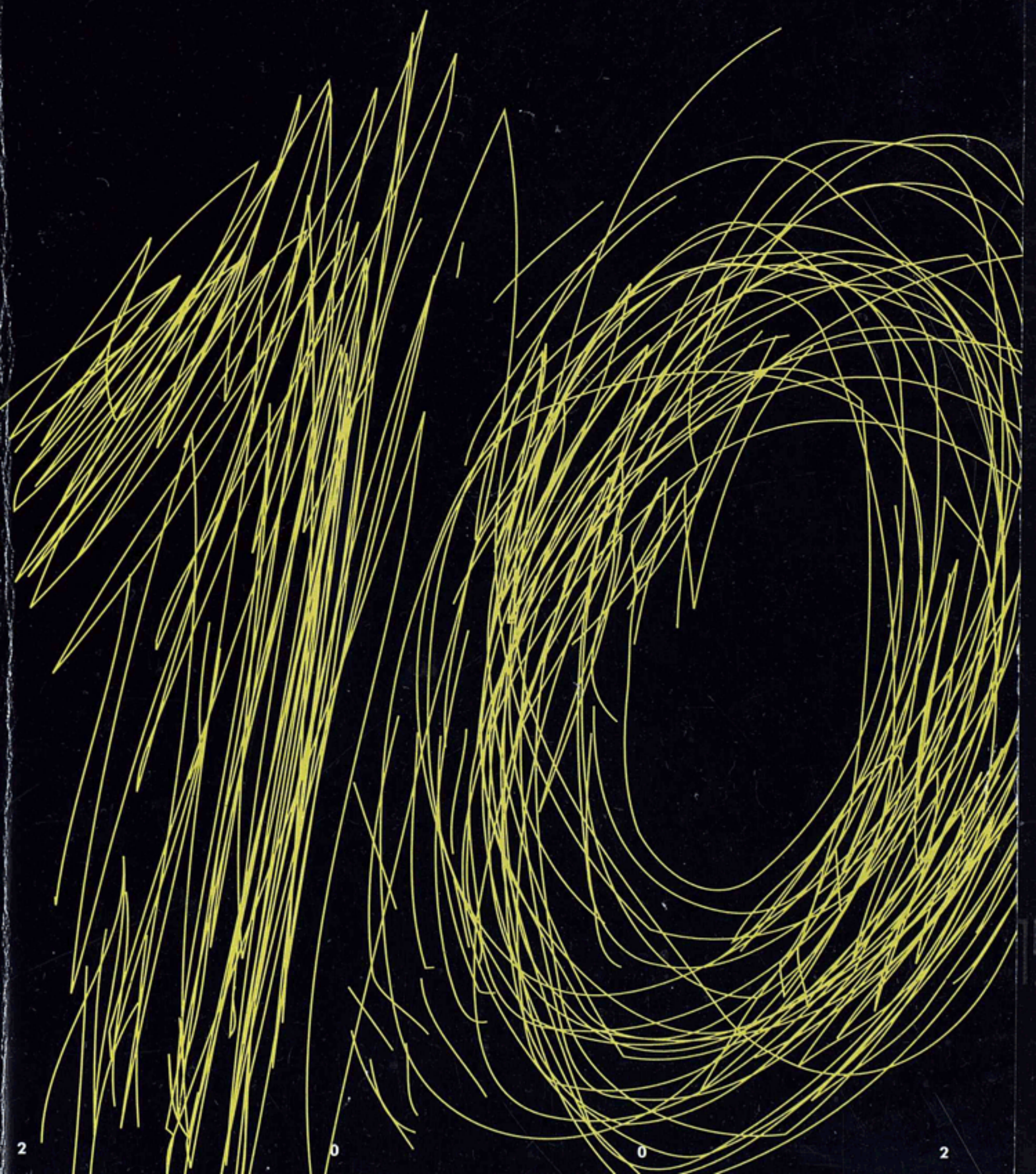
ИСКУССТВО КИНО



2 0 0 2

«Кострома»

Режиссер В. Суриков

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑**АЛЬТЕРНАТИВНОЕ КИНООБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ ИДЕЙ ЧЕЛОВЕКА НАДО УЧИТЬ КИНО, ЧТОБЫ ОН МОГ ВЫРАЗИТЬ СОБСТВЕННУЮ ЖИЗНЬ В ВИЗУАЛЬНОЙ АТАКЕ.** *АЛЕКСАНДР БАШИРОВ*
❑**АНТИ-СПИЛБЕРГ И АНТИБЕНИНЬИ ПОЛАНСКИЙ УНИЧТОЖАЕТ СТЕРЕОТИП ГЕРОЯ. ЕГО «ПИАНИСТ» — БОМБА ЗАМЕДЛЕННОГО ДЕЙСТВИЯ.** *МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ*
❑**АМБИЦИИ РЕКЛАМЫ, ИЛИ РЫНОК КАК ЯЗЫКОВАЯ ПРАКТИКА ВРОДЕ НАДО ДУМАТЬ О ДИАЛЕКТЕ, ЖАРГОНЕ, СЛЕНГЕ... НО РЕКЛАМА — НЕ СУБКУЛЬТУРА. ВЕДЬ СУБКУЛЬТУРА НЕ МОЖЕТ ПРЕВАЛИРОВАТЬ В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ.** *ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО*
❑**ЗНАК ИЗБРАННИЧЕСТВА НАСТОЯЩАЯ ЭЛИТА ВЫШЕ СИЮМИНУТНОЙ ПОЛЕЗНОСТИ.** *ВАДИМ Ю. ЦАРЕВ*
❑**ТЕРРИТОРИЯ ВОЗМОЖНОГО КИНЕМАТОГРАФ АКИ КАУРИСМЯКИ — ЭТО ПРОСТРАНСТВО УТОПИИ, «БЛИЖНЕЕ БУДУЩЕЕ». ЕГО ФИЛЬМЫ — ГРАНДИОЗНАЯ МЕТАФОРА ПОИСКА РАЯ...** *ИГОРЬ МАНЦОВ*
❑**КАНН-2002: НЕПРЕРЕКАЕМАЯ СИЛА КОНТЕКСТА ВСЯКАЯ ОБОСОБЛЕННОСТЬ, ВЫДЕЛЕННОСТЬ, ТЕМ БОЛЕЕ ИЗБРАННОСТЬ ВДРУГ ОКАЗАЛИСЬ НЕУМЕСТНЫМИ, НЕКОРРЕКТНЫМИ, ПОЧТИ НЕПРИЛИЧНЫМИ...** *ЛЕВ КАРАХАН*
❑**RAMBLER. РАСШИРЕННЫЙ ПОИСК МЫ НЕ ФИЛЬТРУЕМ ИНТЕРНЕТ, МЫ ЕГО ТОЛЬКО СИСТЕМАТИЗИРУЕМ.** *ИВАН ЗАСУРСКИЙ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

5
АЛЕКСАНДР БАШИРОВ
Кружок кройки и шитья
Интервью ведет Наталья Сиривля

11
НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ
«Платоновская академия»
Интервью ведет Наталья Сиривля

Альтернативное кинообразование в России

Р Е П Е Р Т У А Р

19
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Пианист и пустота
«Пианист», режиссер Роман Поланский

21
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Пианист, которого там не было
«Пианист», режиссер Роман Поланский

24
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Дьявол — это не только женщина
«Пианист», режиссер Роман Поланский

28
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Короткий фильм об убийце
«Змей», режиссер Алексей Мурадов

32
Н.СИРИВЛЯ
Все навыворот
«Кострома», режиссер Валерий Суриков

35
ЗОЯ КОШЕЛЕВА
Портреты и события
Документальный альманах «Поколение-2001»

К О М М Е Н Т А Р И И

41
АЛЕКСАНДР ХВАН
Амур

44
ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО
Логотипы

50
ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ
Элита у разбитого корыта

И М Е Н А

55
ИГОРЬ МАНЦОВ
Норма
Портрет режиссера Аки Каурисмяки

РАЗБОРЫ

73
ЛЕВ КАРАХАН
Канн меняет ориентацию
Канн-2002. Идеология

80
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Зло не бывает меньшим
Канн-2002. Политика

85
АНТОН ДОЛИН
Без формы
Канн-2002. Эстетика

93
НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
Долой кино!
Оберхаузен-2002

MEDIA

99
ИВАН ЗАСУРСКИЙ
Искусство нейтральности
Интервью ведет Зоя Кошелева
Кинореклама на «Рамблере»

ОПЫТ

105
ДЭВИД ЛИНЧ:
davidlynch.com
Интервью ведет Жан-Мишель Фродон
Режиссер о своем интернет-опыте

ПУБЛИКАЦИИ

111
ЖИЛЬ ЖАКОБ
Мои каннские тайны
Беседу ведет Жан-Пьер Дюфрень

122
ОЛЬГА СУРКОВА
Хроники Тарковского. «Сталкер»
Дневниковые записи с комментариями

ЧТЕНИЕ

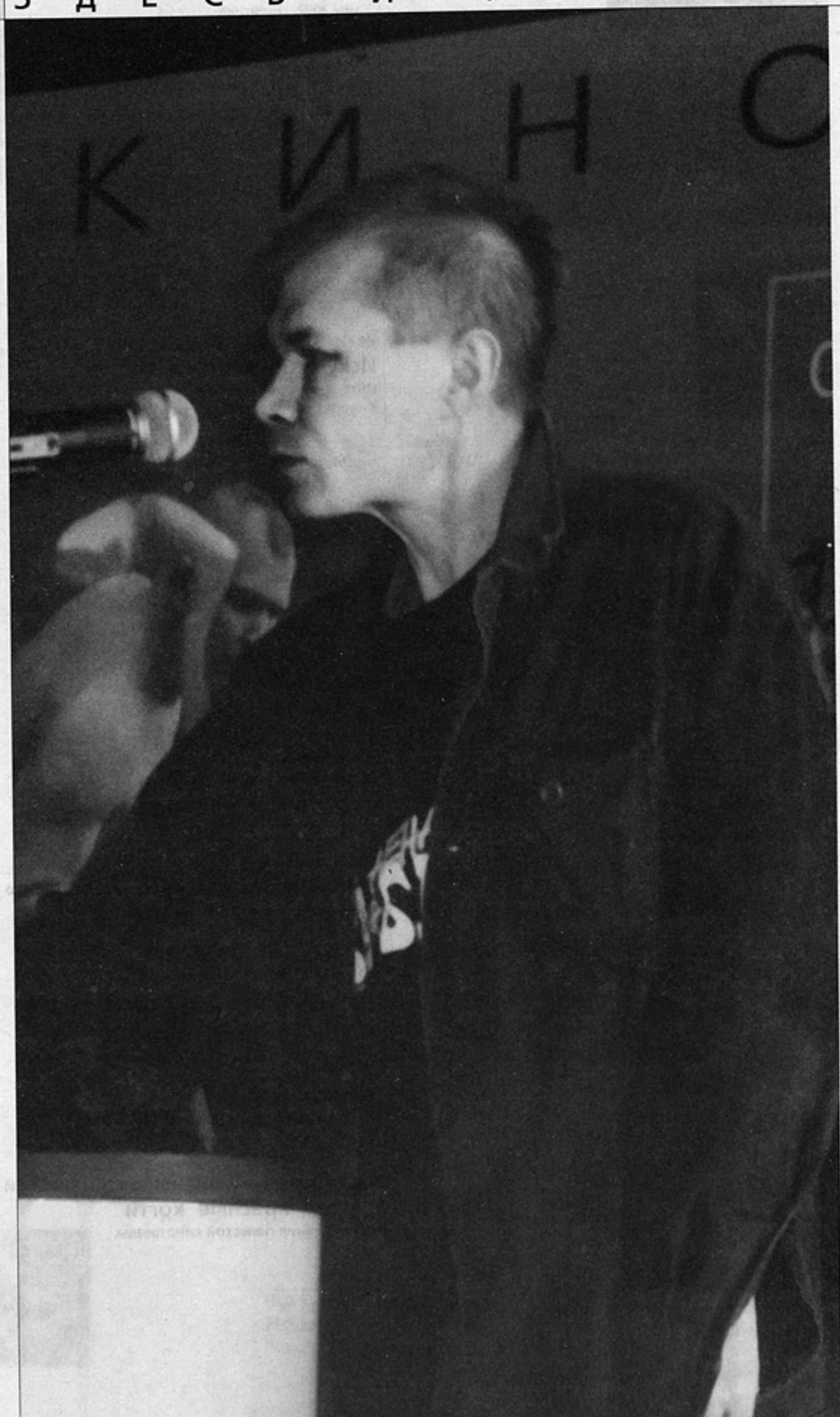
135
И.ТУМАНЯН
Провокация века
Убийство Михоэлса. Материалы к фильму

158
КРИСТИНА ЯНДА ПРИ УЧАСТИИ БОЖЕНЫ ЯНИЦКОЙ
У звезд красные когти
Воспоминания польской кинозвезды

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Александр Баширов

Фото Н.Пабауской

«В ожидании Годо», в ожидании все никак не наступающего расцвета отечественного кинематографа мы без устали вглядываемся в туманные черты нового поколения режиссеров. Кто они, кто придет на смену нынешним мастерам, что они скажут? *Что* скажут, зависит от них. А вот *как* — во многом оттого, чему и как их учили. В этом номере журнала мы решили поговорить о новых методиках преподавания режиссуры, возникших в последние годы в качестве ответа на вызов времени.

Возможно, система преподавания, разработанная во ВГИКе, до сих пор остается базовой и универсальной. Но мы решили сосредоточиться на альтернативах в надежде понять, какие изменения принесут в кинематографический ландшафт новые подходы к формированию творческой личности, новые способы обучения языку кино.

АЛЕКСАНДР БАШИРОВ

Кружок кройки и шитья

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Пока что венец педагогических усилий Александра Баширова — поставленная им самим в сотрудничестве с его студентами-воспитанниками «Железная пята олигархии». Она была сделана студией Баширова «Дебошир-фильм» в доказательство того факта, что фильм за 25 тысяч долларов снять можно. Студенты на этой картине работали в качестве актеров, статистов, ассистентов, администраторов и т.п. Очевидно, полученный ими опыт, так же как и сам процесс обучения в экзотической «уличной» киношколе, имеет свои достоинства и даже преимущества: при наличии таланта ученики Баширова смогут из ничего, почти без денег производить этакое отчаянное, «дебоширское», авангардно-андерграундное кино. Школа Баширова — дикий, но, безусловно, и живой побег на медленно усыхающем древе нашего кинообразования.

Наталья Сиривля. Скажи, можно научить человека снимать кино?

Александр Баширов. В принципе, можно и не учить. Кино тебе сделает съемочная группа: сценарист напишет, оператор снимет, актеры сыграют, монтажер смонтирует... Это не проблема — снять кино. Вопрос: зачем? У всех на это разные причины: коммерция, амбиции или вообще что-то «левое».

Я своим студентам объясняю: самое интересное для других людей — это вы, ваш собственный уникальный и самобытный опыт, о котором только лично вы можете рассказать по-настоящему. Все остальное — это то кино, которое может снять группа. Все, что к вам не относится, — уже рефлексии по поводу чужих представлений. Примечания к стереотипам.

Человека надо учить кино, чтобы он мог выразить собственную жизнь в визуальной атаке. Все остальное — литературные адаптации, коммерческие проекты и полная чепуха.

В мастерской А.Баширова. 2002

Дебюты последнего десятилетия не являются настоящими дебютами. Они не открывают новые художественные измерения реальности. Перед нами лишь демонстрация того, что дебютант N получил деньги на выполнение режиссерских обязанностей. Нет человека, который выходит на площадь и кричит. Площадь есть, а человека нет. Хотя, конечно, всегда приятно поиграть в кино, в режиссера. В этом есть авантюризм и особое удовольствие.

Н.Сиривля. Но одно дело выкрикивать слова на площади, а другое — выразить себя при помощи языка визуальных образов. Возникает языковой барьер. Как его преодолеть?

А.Баширов. Кино — это просто реальность, «физическая реальность», как сказано у Кракауэра. Стоит ли напрягаться? Надо снимать простые вещи. Можно снимать что угодно, поскольку всякая реальность имеет свое обаяние. Реальность сама по себе уже сформулирована. Существует лишь проблема отбора. В соответствии с какими-то критериями. Это и есть смысл кино: отбор того, что уже есть в реальности. Грубо говоря, кино — это свет и звук. Есть темная комната, включается свет, и мы уже видим какую-то жизнь. Практически невозможно придумать другую реальность, кроме той, которая есть. Конечно, если на земле появятся марсиане, мы увидим другой взгляд, другую реальность. Но все, что сам человек может насочинять — в литературе, в живописи, в кино, — я считаю, для молодого студента-режиссера не годится, у него нет денег использовать компьютерную графику, чтобы свои убогие фантазии сформулировать за бешеные бабки.

У меня принцип, особенно на первом году обучения, — только реальность. Реконструкция собственных жизненных ситуаций. Собственного опыта. Иначе человек не научится любить то, что его окружает. И — любить себя. Кто себя не любит, не сможет формулировать свое отношение к миру, он неизбежно будет имитировать чужое, создавать аналоги. Очарование жизни такому имитатору недоступно. Ведь при всем ужасе действительности есть основания и для счастья. И счастливые люди есть. А языку — метафоры, кинометафоры — можно научить.

Н.Сиривля. Как?

А.Баширов. С помощью различных упражнений. Прежде всего я стараюсь научить тому, что все безусловно. То есть время реально, пространство реально, существование человека в этом времени и пространстве абсолютно реально... Например, я загоняю студентов в туалет и говорю: «Вот унитаз. Смотрите: идет вода с таким звуком — «фрррр». В этом туалете свет включается и выключается. Тут можно заниматься чем угодно. Вот есть дверь, тридцать процентов фильма — это открывание и закрывание двери. Как эта дверь выглядит? Что она из себя представляет? Вот есть окно — самая важная вещь в кино. Какое оно? С какой стороны идет свет?» Есть куча вопросов, связанных с изображением в кино реального пространства, которое называется «туалет». Есть время, абсолютно реальное время. Минута. Я ставлю человека к стенке, и мы смотрим на него в течение минуты. И вдруг понимаешь в этой тишине, что минута реально существует. И для человека, на которого мы все смотрим, эта минута становится совершенно особым временем. Мы сами понимаем, что эта минута нечто значит, она становится чем-то большим. Есть много разных способов заставить студента увидеть и почувствовать безусловное.

Н.Сиривля. А с тем, кто стоит у стенки, за эту минуту должно что-то произойти? Или он может просто стоять?

А.Баширов. Может просто стоять, а может, например, заплакать, попытаться во всяком случае, а потом улыбнуться...

Н.Сиривля. То есть ты изначально не ставишь задачу: в форме этюда рассказать о каком-то событии...

А.Баширов. Нет. Нельзя думать о том, что ты хочешь сказать своими действиями. Действия сами по себе — реальность, и значимы они тоже сами по себе. Искусство в том, чтобы слиться с пространством — в помещении, на улицах, в любое время года... Все упражнения направлены именно на то, чтобы между человеком и средой не было разрыва. Эпизод делается в единстве времени и пространства. Параллельно пишутся полнометражные сценарии.

Н.Сиривля. То есть ты учишь своих студентов делать «кирпичики» и параллельно проектировать целый «дом»?

А.Баширов. Да, одновременно. Они сразу же начинают писать полнометражный сценарий.

Н.Сиривля. Скажи, а в маленьких этюдах студенты используют слова или нет?

А.Баширов. В принципе, использовать слова на какое-то время запрещается. Особенно на занятиях по актерскому мастерству. Да и потом текст должен работать только как звук. Все должны понять, что слова — это, прежде всего, звуки. И в жизни они появляются не потому, что кем-то специально написаны, они возникают из *потребности* что-то сказать. Или соврать.

Н.Сиривля. Студенты сами придумывают этюды? Или ты задаешь темы, ситуации?

А.Баширов. Нет, сами придумывают. Я только формулирую общее задание. Например, говорю: все должно быть построено на контрасте, нужно начать с одного, а кончить другим. Я не использую термины «завязка», «кульминация»... Использую слово «поворот», введенное Анатолием Васильевым. Но то, что позаимствовано в его системе, я упростил до предела.

Или, например, драматургическое упражнение — написать новеллу или эпизод, где присутствует личный сексуальный опыт. Этот опыт у всех разный, у многих, может быть, его нет. Но меня он интересует как импульс. Мне неинтересно давать задания типа «напишите что-нибудь о первом рабочем дне» и т.п. Я думаю, поэзия, творческое воображение пробуждаются от какого-то действительно сильного переживания. Но они должны рассказать об этом очень подробно. Не обязательно делать жесткое порно, хотя некоторые делают, а другие ограничиваются взглядом, намеком... Но такое упражнение помогает понять самое главное: что такое творческий акт, почему хочется заниматься творчеством? Зачем делиться с людьми своим самым потаенным? А ведь это единственное, чем питается настоящее искусство. Упражнение достаточно жесткое, провокационное, но оно встряхивает студентов. Они переходят какой-то барьер, они должны согласиться, что их опыт представляет интерес. Кому-то это легко, кому-то нет. Они пытаются закрыться... Тут есть и чисто прагматический момент. Часто читаешь в сценарии: «Целуются и нежно любят друг друга». Но как это снять? Нужна конкретика.

Н.Сиривля. Итак, сначала напишут, потом снимают?

А.Баширов. Да, через какое-то время студенты переходят на видео. Но параллельно все равно делают бескамерные этюды в реальном времени.

Н.Сиривля. Что значит «бескамерные»?

А.Баширов. Ну идет показ, студент говорит нам, где стоит камера, и мы все встаем и смотрим с точки зрения камеры. А режиссер командует. Всё, как на съемочной площадке, только камеры нет. Такие занятия дисциплинируют, готовят к реальной съемке. И сразу же мы обсуждаем бюджет: сколько будет стоить постановка? Реально ли вообще задуманное снять? Всё параллельно. Я считаю, что от частного к общему надо переходить как можно быстрее.

Н.Сиривля. А домашние задания есть?

А.Баширов. Да, мои студенты все время делают домашние задания. Я им говорю: «Снимай у себя или у друзей в квартире, на кухне, в ванной, используй пространство...» Но если они работают на видео — там жесткие законы, — все снимается одним дублем. Даже если меняются планы, они просто включают и выключают камеру. Чтобы можно было поставить кассету и смотреть ее без всякого монтажа.

Н.Сиривля. А как же они учатся монтировать?

А.Баширов. Монтаж — не обязательно работа за монтажным столом. Монтажные упражнения у нас — это игра с картинками, с раскадровкой. Этого достаточно. И даже когда студенты делают этюд, мы его разбираем монтажно: как он может быть снят? Потом человек делает раскадровку и объясняет, как он снял бы. Тут и проявляется стиль. Монтаж — это стиль.

У меня принцип: все студенты должны заниматься режиссурой. Хотя некоторые хотят быть просто актерами, сценаристами или продюсерами. Но они все занимаются режиссурой, играют друг у друга и через какое-то время понимают, что получается, что у них «прет»...

Н.Сиривля. Но мне кажется, чтобы научиться монтировать, нужно все-таки самому склеить и посмотреть, как все выглядит. Или монтаж можно изучать теоретически?

А.Баширов. Так как у нас нет монтажного стола, студенты вообще не монтируют. То есть потом они где-то монтируют, но это их проблемы. В принципе, монтаж — простая вещь. Ведь когда ты снимаешь — ты уже монтажно снимаешь. Есть несколько приемов: восьмерка, внутрикадровый монтаж... Мы изучаем и то, и это. А как они потом монтируют — их личное дело. Когда смотрю, кажется: здесь что-то странно, тут не так. Но студент всегда может убедить, что он прав. То есть когда дело реально доходит до монтажа, они уже умеют монтировать.

Н.Сиривля. А как они работают со звуком?

А.Баширов. У нас есть этюды с внутрикадровым звуком, когда звук естественный, из реальных источников: радио в машине, магнитофон, неожиданно оказавшийся под рукой, просто человек поет... И звук создает атмосферу. Студенты постигают атмосферу через звук.

Н.Сиривля. А звук, который потом накладывается?

А.Баширов. Это не изучается. Потому что не является реальностью. Это уже следующий этап, когда ты вводишь в кадр то, что не имеет отношения к безусловной реальности и представляет собой определенное насилие над зрителем. На первом этапе мы учимся делать кино, снимать только то, что есть.

Н.Сиривля. А когда же наступает второй этап?

А.Баширов. Предположительно на втором курсе. Но они как-то разбегаются... Реального кино им достаточно.

Н.Сиривля. То есть они снимают такое полудокументальное кино — в реальных интерьерах, с реальным звуком, с реальными типажами...

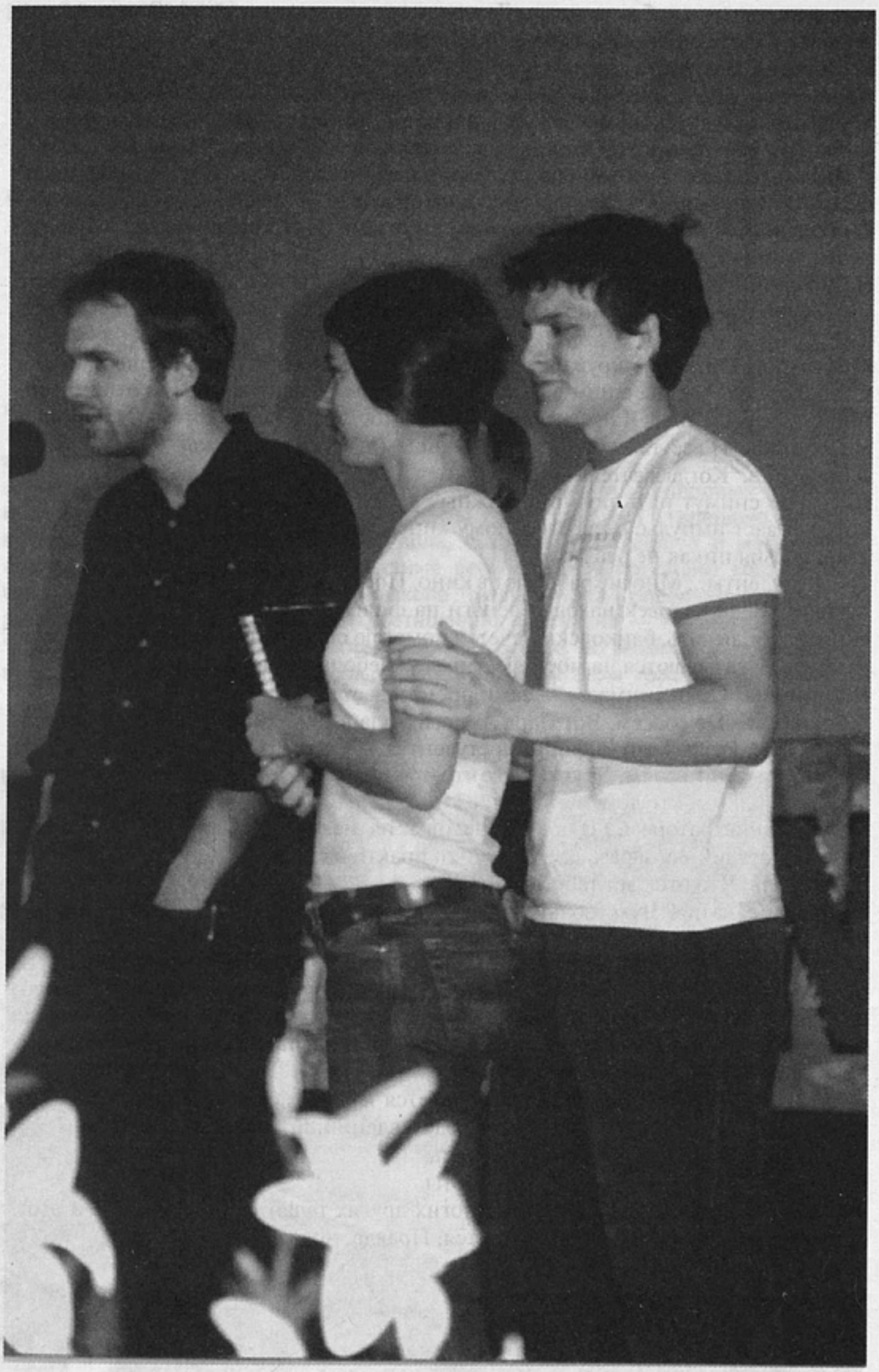
А.Баширов. Это пока не кино. Это просто изучение кино. Та часть учебного процесса, которую я считаю основной. Второй этап — нереальное кино: фантазии, сны, метафоры... Но это уже потом.

Н.Сиривля. И что главное на первом этапе?

А.Баширов. Убедиться, что ты можешь снимать, что ты хочешь стать режиссером, тебе это нравится и ты можешь манипулировать эмоциональным состоянием зрителя, используя вот такой, крайне ограниченный набор средств.

Н.Сиривля. А сколько все это продолжается?

А.Баширов. Обычно шесть месяцев. Но за это время много народу отсеивается. Поскольку это семинар, он не имеет никакой цели. Это же все «кружок кройки и шитья», поэтому никаких особых обещаний мы не даем.



В мастерской
А.Баширова. 2002

Н.Сиривля. Ученики делают какую-то выпускную работу?
А.Баширов. Да.
Н.Сиривля. Как она выглядит?
А.Баширов. Обычно это альманах. Каждый снимает по эпизоду, некоторые, если хотят, могут снять больше. Потом эти эпизоды монтируются последовательно один за другим, у каждого — свое название. А в конце титры идут: кто что сделал.
Н.Сиривля. И сколько времени длится каждый эпизод?
А.Баширов. Это их проблемы. Хоть сорок минут. Обычно они не монтируют свои фрагменты. Мое требование: один дубль и никакой гарантии монтажа. То

есть я их ничем не обеспечиваю. Даже камеру они находят сами. Они все делают сами и сами оплачивают все, что им надо.

Н.Сиривля. Студенты платят за обучение?

А.Баширов. Да, платят. Раньше меньше платили. Мы то в каких-то ДК занимались, то на студии документальных фильмов, то просто на улице. Всякий раз, когда нас откуда-нибудь просят, мы занимаемся на улице. Такие вот экстремальные условия. Я объясняю студентам: «Приготовьтесь. Других условий не будет. В кино зеленый свет вам никто не обеспечит». А сейчас мы на Пушкинской арендуем помещение для занятий, и студенты его оплачивают. Хотя, конечно, многие пытаются не платить.

Н.Сиривля. Иначе говоря, это собрание вольнослушателей, которым просто интересно заниматься кино. Они ходят, учатся без всяких гарантий на будущее...

А.Баширов. Да, у нас кружок. Ничего существенного. Со мной еще работает Саша Бурцев, вот мы с ним вдвоем и преподаем. У меня минимум ответственности на самом деле. Я предоставил то, что мог, а дальнейшее — в руках Бога.

Н.Сиривля. И все-таки что же в дальнейшем?.. После выпуска?

А.Баширов. Когда я затевал школу, думал, все будет очень агрессивно: пять режиссеров снимут пять полнометражных дебютов и возникнет «новая волна», которая даст импульс отечественному кинематографу. Но вот уже четыре года эта иллюзия никак не реализуется.

А студенты... Многие работают в кино. Поступают в институты. Что-то происходит. Если человек находит деньги на фильм, он снимает. Так как у меня есть студия, печать, банковский счет, я помогаю организовать процесс. Готовые фильмы показываются на моем фестивале «Дебошир-фильм».

Н.Сиривля. Сами снимаете — сами премии даете?

А.Баширов. Не совсем. Вот Сара Анцева была в Екатеринбурге, ее фильм был в конкурсе. Ретта Алто — финская студентка — ездит со своим фильмом по зарубежным фестивалям. Другие тоже что-то снимают самостоятельно — кто рекламу, кто клипы, кто документальное кино. Кто-то учится на актерском. Кто-то стал администратором... В общем, человек пятнадцать — при кино. Работают. Видимо, студийная зараза дает какой-то практический эффект.

Н.Сиривля. Что это дает тебе лично?

А.Баширов. Мне? Чувство собственной значимости! Нет, серьезно: это и тренинг, и удовольствие, когда видишь, что люди вдруг что-то понимают и могут что-то сделать. Поначалу не понимают ничего, а через какое-то время очень быстро начинают расти. И очень здорово у них получается! Чувство актуальности, естественно, причастность к реальной жизни — ведь они же все со своими проблемами, со своими судьбами... Ну что тут скажешь? Обаяние преподавания не всякий может объяснить.

Н.Сиривля. Скажи, тебе и вправду удается их так раскрепостить, чтобы они полностью освободились от общих представлений, штампов, стереотипов?..

А.Баширов. Об этом лучше их спросить.

Н.Сиривля. Но ты же видишь их работы.

А.Баширов. Да, конечно. Кроме многих других талантов, у меня есть и этот, оказывается. И мне это очень нравится. Правда, нравится.

НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ

«Платоновская академия»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

«Платоновская академия» — так в шутку называет свою киношколу ее создатель — известный киновед Николай Изволов. Школа расположена в чудном ампирном особняке в центре Москвы. Есть в этой школе и помещение для занятий, и просмотровый зал, и монтажная, и несколько цифровых камер, и компьютеры... Учат бесплатно, студенты даже получают стипендию, независимо от уровня обеспеченности, пола, возраста, гражданства и места прописки. Этакий «коммунизм» на частные деньги. Как и положено «платоновскому» проекту, в идеальной киношколе предусмотрена довольно строгая дисциплина и жесткая иерархия в отношениях «студент — педагог». Но творчество, как и обучение творчеству, — процесс, во многом непредсказуемый, так что определенная доля свободы во всем этом тоже присутствует.

Студент М.Ефимов

Наталья Сиривля. Часто связывают малое количество новых ярких имен в российском молодом кино с кризисом традиционного и когда-то считавшегося одним из лучших в мире кинообразования. Вы только что открыли новую киношколу. Чем отличаются ваши методики от того, что предлагают ветераны — ВГИК и Высшие курсы?

Николай Изволов. Одна из основных предпосылок создания нашей школы состояла в том, чтобы помочь отечественному кино выбраться из той ямы, в кото-

рой оно оказалось. Из ямы, что для нас принципиально, эстетической. Повлиять на экономические процессы трудно. К тому же их роль все уже так или иначе осознали. А вот эстетическую идею надо еще возродить. Это актуальная задача.

Когда обучение стало платным, произошла печальная вещь. Учиться стали не те люди, которых отобрали по жесткому конкурсу педагоги, отобрали, исходя именно из эстетических критериев, а те, кто может заплатить. Получилось, что талант вторичен.

Во ВГИКе система конкурсного отбора еще существует. Но и там появились платные студенты, что привело к ужасающему расслоению. В этом есть некоторый, как мне кажется, образовательный разврат. Одновременно в одном и том же вузе обучаются люди с разными возможностями. Бюджетный студент снимает на бюджетные деньги (в том случае, если он их получит), платники снимают на свои. Кроме того, сама идея отбора профанируется: человек с деньгами может запросто присоединиться к любой аудитории.

Высшие курсы сценаристов и режиссеров всегда имели более высокий коэффициент полезного действия. Туда приходили люди достаточно взрослые; они не тратили время на изучение общеобразовательных дисциплин и занимались только приобретением профессии. Там были маленькие мастерские, регулярное общение с мастерами, более живой контакт, более продуктивная работа. Но с тех пор как Высшие курсы тоже перешли на платную систему (иначе они бы просто не выжили), конкурс стал проводиться не среди тех, кто талантлив, а среди тех, кто готов платить.

Наша идея изначально состояла в том, что обучение должно быть бесплатным для всех — имущих и неимущих. Все должны находиться в равных условиях и пройти одинаково жесткий отбор.

Чтобы выловить талантливых людей не только в Москве (страна-то огромная, за пределами столицы живет еще 120—130 миллионов населения, и думать, что все они не стоят внимания, явно неправильно), мы решили дать объявление в газетах о приеме в новую бесплатную школу киноискусства. На творческий конкурс поступило около трехсот работ. К экзаменам было допущено тридцать восемь человек, набрано шестнадцать.

Большинство — не из Москвы, москвичей всего пятеро. Остальные — от Петербурга до Камчатки. Возраст — от двадцати до сорока двух лет. Девочек примерно треть (это получилось стихийно). Практически у всех есть высшее образование, только одна девочка из Чувашии после средней школы. Все — хорошо пишущие, что видно из литературных работ, присланных ими на конкурс. Как ни странно, из тех, кто прислал видеокассеты, почти никто не прошел. Любительское кино не дает представления об уровне таланта. Только литература. Мы готовим не сценаристов, а режиссеров. И все-таки умение писать — необходимость, особенно в процессе обучения.

Система обучения рассчитана на год. Как показывает опыт, даже на Высших курсах, где обучение длится два года, на втором курсе многие уже перестают ходить на занятия: лекции уже не вызывают интереса, а дожидаться практической работы не у всех хватает терпения. И во ВГИКе, и на Курсах техническая база имеет ограниченные возможности. Многим не удается этими возможностями воспользоваться. Снимать на свои деньги могут единицы.

Итак, для начала — жесткий отбор. Предельно жесткий, потому что школа существует на частные деньги и ошибиться в отборе — значит, пустить деньги на ветер. Чтобы этого не произошло, мы пригласили в эксперты замечательных мастеров: Наталью Рязанцеву, Артура Пеляшяна, Гарри Бардина. Все они читали работы независимо друг от друга и ставили «плюс» или «минус», допуск — не допуск. Потом мы эти оценки суммировали и отсекли всех, у кого «минусов» было больше. А уже из оставшихся в ходе экзаменов отобрали шестнадцать человек. И, кажется, не ошиблись, хотя работа была трудоемкая.

В основе обучения не лекции. У нас только один предмет — обязательный и ежедневный — «История кино». Как показывает опыт, наши режиссеры в истории кино ориентируются очень плохо. Нельзя найти выпускника Литературного института, который не знал бы о существовании Сервантеса или Достоевского. Но при этом полным-полно выпускников ВГИКа, которые никогда не слы-

шали о Штрогейме и не видели фильмов Барнета. А потом удивляются, что не первыми изобрели велосипед... Конечно, отсмотреть за год все шедевры мирового кино невозможно. Приходится ограничиваться самым необходимым.

По остальным дисциплинам читаются только вводные лекции. Их немного. А потом учащиеся сразу переходят к практическим занятиям, и лекции превращаются в консультации. Это касается всех элементов режиссерской профессии. Главная задача — научить режиссера грамотно разговаривать со всеми, кто вовлечен в создание фильма: сценаристом, оператором, монтажером, художником, звукооператором, композитором, актерами, ассистентами и т.д.

Начинаем практику, как и везде, с самых простых упражнений, с этюдов, которые сочиняют сами учащиеся. Темы дает педагог. Пока что самые простые: скажем, тема преследования, которая может быть решена множеством различных способов. Или этюд: «звонок мобильного телефона». Поскольку мобильники прочно вошли в нашу жизнь, они в разных ситуациях раскрывают самые разные отношения между людьми. Или этюд на тему «останемся друзьями». Очень несложные задания, которые могут быть уложены в одну-две минуты экранного времени.

Но сразу возникает профессиональный барьер. В этом случае педагог по драматургии не признает этюд пригодным к постановке, он не допускается к съемкам. Когда же этюд доработан и одобрен, мастер по режиссуре начинает обучать студентов раскадровке: как литературный текст превратить в визуальный, что для этого нужно, какие приемы существуют... У студента появляется понятие о плане-эпизоде, о монтажном мышлении и т.д.

После этого — на съемочную площадку.

Н.Сиривля. Снимают на натуре?

Н.Изволов. Да. Для работы с искусственным светом нужно еще набраться опыта. Хотя обучение уже идет. Мы специально начали занятия в апреле и собираемся продолжить их летом, поскольку лето — идеальное время для съемок. Все наши педагоги реально заняты в кино. Но мы специально подстраиваем графики, чтобы не пропустить ни один из этапов обучения. И педагоги на студентов времени не жалеют.

Скажем, Геннадий Карюк, который у нас ведет операторское мастерство, очень часто присутствует на съемках студенческих работ. И если не стоит непосредственно за камерой, то просто помогает советом.

Получается, что на всех этапах постановочного процесса рядом с учащимся присутствует консультант-наставник: по драматургии, по режиссуре, по операторской работе, по монтажу... Студенты-режиссеры изначально окружены мастерами других кинематографических профессий. И это очень полезно. Только зрелые люди, имеющие огромный опыт и выступающие не в роли каких-то гуру, а дающие практические советы, могут помочь начинающему режиссеру освоить премудрости кино.

Вгиковская система основана на том, что студенты работают друг с другом: студент-режиссер со студентом-сценаристом (хотя обычно сценаристы и режиссеры друг с другом не очень контачат), студентом-экономистом, студентами-актерами. У нас же учатся только режиссеры. И мы сделали ставку на мастеров-наставников.

Со временем каждый студент должен побывать в шкуре оператора, актера, ассистента... Сложность в том, что наши студенты снимают в основном друг друга. Большинство из них — не москвичи, и им найти кого-то в Москве пока сложно. Но, к счастью, так получилось, что почти все очень фотогеничны. И когда они работают друг у друга, получается, в общем, неплохо. Тем более что сложных актерских задач мы перед ними не ставим. Они, в принципе, снимаются как натурщики.

Н.Сиривля. Насколько я понимаю, они в основном ориентированы на работу с современными фактурами и сюжетами...

Н.Изволов. Пока да. Потому что ребята еще не до конца изучили предмет, который называется «Составление сметы и календарного плана». Мы специально ввели этот предмет, потому что опыт показывает, что режиссеры, закончившие другие учебные заведения, не имеют о подобных вещах ни малейшего представления. Из-за чего случаются перерасход, конфликты внутри группы, непонима-

ние. И это, в конце концов, отрицательно сказывается на работе. Мы стараемся учить их таким образом, чтобы, выходя на площадку, они имели в голове детально отработанный план своих действий. Чтобы максимально оптимизировать съемочный процесс, нужно долго готовиться, а снимать тогда можно быстро. И прежде чем перейти к более сложным работам, мы должны научить студента прогнозировать реализацию замысла. Вот я хочу снять то-то и то-то — для этого мне нужно столько-то костюмов, такие-то интерьеры, такие-то декорации, нужны транспорт, экспедиция, гостиницы и прочее. Все эти требования могут быть выполнены только в том случае, если будут представлены внятные обоснования. Просто так тратить деньги, чтобы удовлетворить фантазию человека, который не доказал, что это целесообразно, мы не будем.

Н.Сиривля. Значит, сейчас они снимают маленькие этюды на улице. А что дальше?

Н.Изволов. Это зависит от педагога. Поскольку я выполняю функции художественного руководителя школы и на мне лежит организация учебного процесса, я стараюсь подбирать таких людей, которые, как мне кажется, могут реально отдавать студентам свое время, талант и силы. И я никогда не вмешиваюсь в учебные задания, которые педагоги предлагают студентам.

Периодически мы устраиваем своего рода педсовет, переходящий в худсовет, — смотрим работы, оцениваем, координируем наши усилия. И планируем работу так, чтобы нагрузить студентов по максимуму. Опыт показывает, что расписать все на год вперед, как это делается во ВГИКе с его многолетним опытом и жестко разработанными программами, у нас не получается. К тому же мы двигаемся гораздо быстрее, чем планировали. Поначалу мне казалось, что понадобится трехмесячный лекционный курс, а потом следует перейти к практическим заданиям. Но после трех недель занятий педагогам стало ясно, что пора переходить к учебным работам. Так что программа у нас достаточно гибкая. Студенты ведь все разные. Мы не требуем, чтобы каждый к определенному сроку сдал ту или иную работу. Единственное требование — непрерывность процесса. Никто не должен простаивать.

Н.Сиривля. А как вы представляете вашего идеального выпускника? Что он должен уметь?

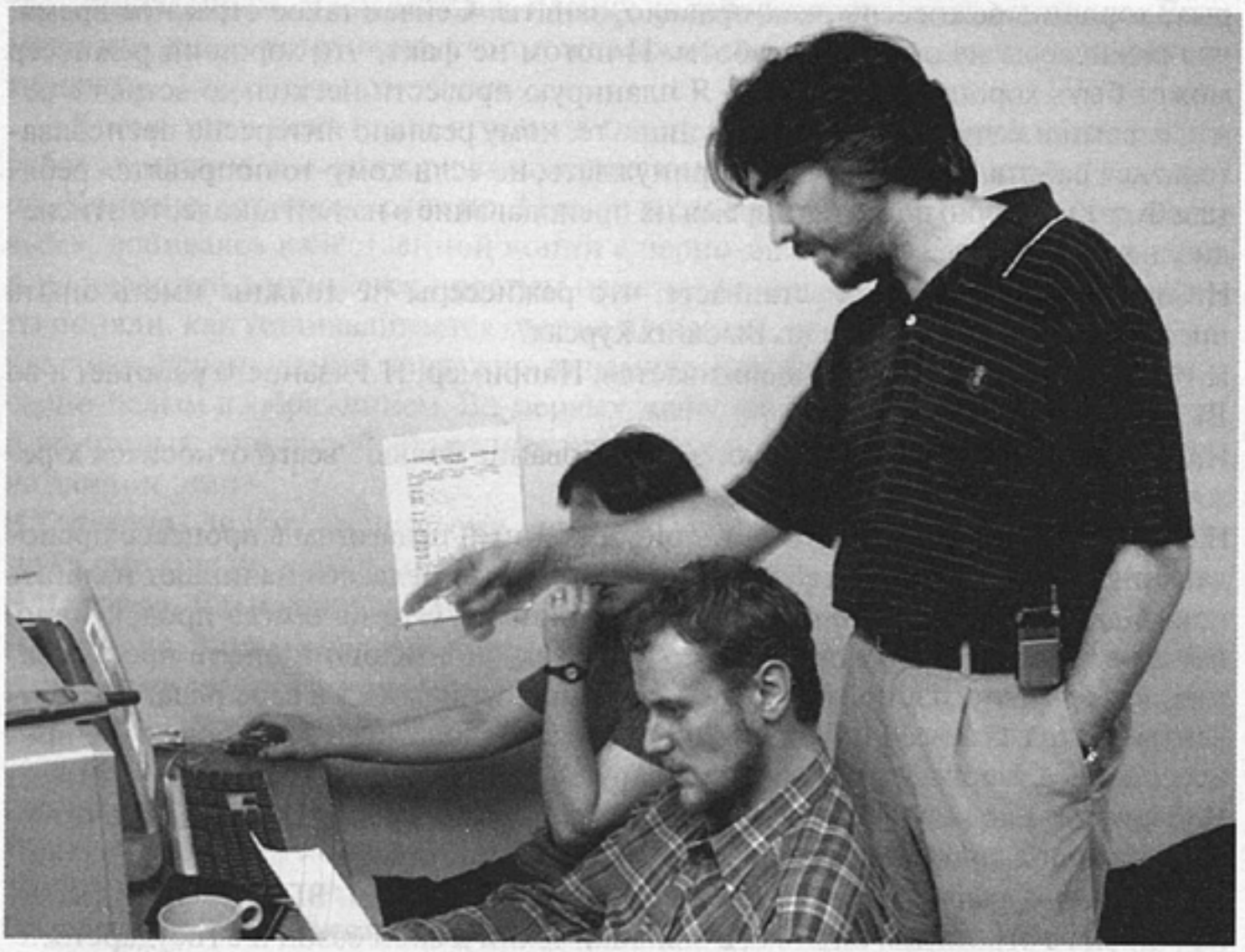
Н.Изволов. В идеале — профессиональный кинорежиссер. Талант или есть, или нет. Собственно, наличие таланта мы пытались выявить при отборе. Дальше речь только об освоении практических навыков кинорежиссуры. Именно кинорежиссуры, а не телевизионной режиссуры или видеомонтажа. Прочие «экранные искусства» — телевидение, мультимедиа — не должны отвлекать от главного — процесса создания кинофильма!

Разумеется, мы не можем пожертвовать всеми общеобразовательными дисциплинами, но стараемся подавать их так, чтобы они пригодились в практической работе режиссера. Скажем, нельзя обойтись без преподавания литературы. Но мы ввели предмет, который называется «Литература как источник киносюжетов» — один из любимых предметов на первой неделе обучения. Затем, поскольку кино — искусство изобразительное, а не только повествовательное, у нас с самого начала были введены такие дисциплины, как «Техника операторской работы» и «Композиция в живописи, фотографии и в кино», ведь опыт изобразительных искусств в кинематографе тоже невероятно важен. И фактически этот предмет уже перерастает в режиссуру: понятия перспективы, композиции, света предполагают работу с изображением, с раскадровкой, с деталью... Так что преподавание режиссуры вырастает из предметов, связанных с изображением. А литература — фундамент, основа всего.

Еще у нас есть такой предмет, как «История идей». В принципе, это то, что принято называть «культурологией». Но меня страшно раздражает само слово, потому что «культурология» — это все и ничего.

Наш предмет называется даже не «История идей», а «Культура России через историю идей», которые ее питали. Потому что люди обязаны знать историю той культуры, в которой они живут. Чтобы произведение имело отклик у зрителя, в нем должны быть узнаваемые вещи, выросшие именно на этой геокультурной почве. Смешно заимствовать, например, сюжеты боевиков из Гонконга. Они на душу рядового российского зрителя никогда не лягут. Это нонсенс. Бес-

смысленно, скажем, игнорировать гангстерские фильмы или вестерны. Но надо понимать, что вестерн — порождение американской культуры, и если пересадить русских крестьян на лошадок и заставить скакать куда-то, получится глупо. В русском кино всегда доминировала психологическая драма. Есть русская литература, которая многим интересна. Почему не использовать ее? Во всяком случае, культурный опыт страны, в которой студенты выросли, должен быть фундаментом для воплощения их идей.



М.Алдашин (стоит) со студентами в монтажной

В том же духе преподаются и остальные предметы. Вот, к примеру, курс истории кино, который читает киновед Евгений Марголит. Он построен так, чтобы объяснить: каким образом российское и советское кино повлияло на заграничное. Это делается специально, чтобы избавить наших студентов от комплекса провинциализма, который вообще очень распространен в отечественном кино. Комплекс второсортности деморализует кинематограф. И передается от киношников к зрителям. Многие сегодня гораздо лучше знают западное кино, особенно американское, нежели свое, родное. Выросло поколение, не видевшее «Юность Максима», фильмов Барнета или Роома, даже Эйзенштейна. Когда мы эти фильмы показываем, для многих это откровение!

Н.Сиривля. А как распределены ваши мастера-наставники по профессиональным направлениям?

Н.Изволов. Драматургию преподает Наталья Рязанцева. Операторское мастерство, как я уже сказал, ведет Геннадий Карюк. Собственно режиссуру, раскадровку и композицию — Михаил Алдашин. Мы обучаем кинорежиссуре, но не делаем различий между игровым, документальным и анимационным кино. Общие эстетические законы примерно одинаковы. И режиссер-аниматор, который кропотливо работает над каждым кадриком и вынужден при этом держать в голове всю конструкцию, как никто может обучить композиции и режиссуре.

Думаю, что сейчас, после того как они снимут первые этюды, мы призовем еще нескольких режиссеров. Понятно, что один Алдашин не может работать с шестнадцатью студентами. Первоначально мы планировали, что будет несколько групп, каждая не более восьми человек; больше восьми для мастера неподъемно. Но сейчас я думаю, что не нужно делать несколько мастерских, потому что у нас уже возникла студия, членить которую нам бы не хотелось. Я думаю, что мы просто пригласим несколько талантливых, практически работающих ре-

жиссеров — чем больше, тем лучше — на роль педагогов-консультантов. И чем меньше студентов будет у каждого мастера, тем больше будет отдача, тем легче контакт, тем разнообразнее будут работы, которые мы сможем получить. Так что, я думаю, у нас будет система режиссеров-консультантов.

Н.Сиривля. Кого вы пригласите?

Н.Изволов. Есть разные варианты. Я не со всеми пока говорил.... Вообще, это непростая проблема — найти человека, реально работающего и не имеющего опыта преподавания во ВГИКе и на Высших курсах. Это, во-первых. Во-вторых, хорошие режиссеры, как правило, заняты. Сейчас такое странное время, что режиссеры не сидят без работы. И потом не факт, что хороший режиссер может быть хорошим педагогом. Я планирую провести несколько встреч с режиссерами и хочу, чтобы остались лишь те, кому реально интересна преподавательская работа. Не хочу никого принуждать, но если кому-то понравятся ребята и будет не жалко потратить время на преподавание в нашей школе, то эти люди у нас и останутся.

Н.Сиривля. Почему вы настаиваете, что режиссеры не должны иметь опыта преподавания во ВГИКе и на Высших курсах?

Н.Изволов. Это не всегда выдерживается. Например, Н.Рязанцева работает и во ВГИКе, и на Высших курсах.

Н.Сиривля. Но, как я понимаю, это требование больше всего относится к режиссерам...

Н.Изволов. Дело в том, что опыт, приобретенный педагогом в процессе преподавания — это я знаю по себе, — ведет к тому, что педагоги начинают излагать некий дайджест того, что они прочитали раньше. Это не всегда продуктивно, нет живого контакта с аудиторией. А человек, не имеющий опыта преподавания, который учится по ходу дела, невольно воспитывает в себе педагога. Студенты учатся режиссуре, а педагоги учатся преподавать. Это обоюдный процесс, где все творчески подпитывают друг друга.

Н.Сиривля. Вас не устраивает только «автоматизм» преподавания? Или что-то кажется неправильным в самой существующей системе?

Н.Изволов. Каждая система имеет свои плюсы и минусы. ВГИК — очень мощная школа с огромным опытом, с большой технической базой и с государственным финансированием, что важно. Частное финансирование может прекратиться в любой момент. А государственное хоть и отощало, но все-таки сохраняется. Но ВГИК — это такой «Титаник», огромный, неповоротливый... Чтобы его повернуть хоть на один градус, нужно приложить неимоверные усилия. И кроме того, студенты там вынуждены не только обучаться ремеслу, но и получать высшее образование. Получается, что профессиональный опыт они приобретают наряду со всяким прочим. Практики явно недостаточно. Чтобы запуститься во ВГИКе с учебным фильмом, нужно пройти очень сложный путь. К моменту съемок сил подчас уже не остается.

Н.Сиривля. Что уже сделано? Практически...

Н.Изволов. Сейчас запущено около восьми этюдов[1]. После того как ребята отснимут свои первые фильмы, мы будем призывать педагогов-режиссеров, для того чтобы они работали со студентами уже по готовому материалу. Думаю, в ближайшие две-три недели количество педагогов по режиссуре у нас увеличится.

Н.Сиривля. Монтаж входит в преподавание режиссуры?

Н.Изволов. Нет, по монтажу у нас есть специальный педагог, профессиональный монтажер Э.Агаджанян. Она больше тридцати лет проработала на Центральной студии документальных фильмов.

Н.Сиривля. А звук, музыку кто преподает?

Н.Изволов. Звук и музыка будут преподаваться после того, как студенты научатся работать с изображением. Сейчас они чаще всего снимают этюды, которые, в общем-то, не нуждаются в особых звуковых средствах. Преподавать звук до того, как они освоят законы изображения, было бы, на мой взгляд, бессмысленно.

Н.Сиривля. Существует проблема, связанная с тем, что студенты все время снимают на видео. Смогут ли они потом полноценно работать с пленкой?

---

[1] Разговор состоялся в начале лета. — *Прим. ред.*

Н.Изволов. Ну, мы же готовим не операторов, а режиссеров. Цифровая видеокамера удобна тем, что позволяет получить качественное изображение без особой профессиональной подготовки. Аналоговая техника тоже бывает хорошей — «Бетакам» например, — но все равно при каждой перезаписи качество ухудшается. А цифровой сигнал заводится в компьютер как компьютерный файл, и его можно копировать сколько угодно. Качество от этого не изменится. Кроме того, материал, отснятый студентами, можно тут же скорректировать, не ухудшая качество бесконечными перезаписями или — как в кино — бесконечным контратипированием. Не надо ждать пленку из лаборатории, сразу все видно. Если материал нас не устраивает, его тут же можно переснять, переделать, перемонтировать... Это очень практично.

Кроме того, пока наши студенты еще не изучили мастерство художника и работу с цветом, им категорически приказано снимать только черно-белое кино. Конечно, это очень сложно. Герман в свое время намучился с «Хрусталевым», добиваясь качественной копии с черно-белого кодаковского негатива. А на видео это достигается простым нажатием кнопки. Для того чтобы студенты поняли, как устанавливается свет на площадке, что такое композиция кадра, что такое перемещение монтажно-динамических масс, они работают именно с черно-белым изображением. Во-первых, качество от этого сильно повышается. А во-вторых, они приобретают именно те навыки, какие и должны приобрести на данном этапе.

Н.Сиривля. Значит, сейчас они снимают черно-белое кино. И поскольку до звука они еще не дошли, этюды эти немые...

Н.Изволов. Да, первые этюды немые.

Н.Сиривля. Таким образом, процесс обучения повторяет историю кино: немое кино, звуковое, потом цвет...

Н.Изволов. В общем, да. Но ведь любой человек, который учится ходить, сначала ползает, потом встает на четвереньки, потом выпрямляется... В этом нет ничего удивительного: развитие индивидуума повторяет этапы развития вида... Причем развиваются наши студенты очень быстро. Я много лет преподаю, но такого, признаюсь, не видел.

Н.Сиривля. А что в итоге? Какой конечный продукт должны произвести студенты?

Н.Изволов. Предсказать пока трудно. Может быть, они снимут полнометражный альманах. А может быть — шестнадцать полнометражных фильмов. Я не думаю, что кого-то отчислят за бездарность; это невозможно: мы всех их считаем талантливыми людьми. Но лентяи и разгильдяи будут, конечно, отчислены без всякого сожаления.

Н.Сиривля. Как же они живут: в чужом городе, без денег, без возможности подработать?...

Н.Изволов. Почему без денег? Мы оплачиваем им общежитие и платим стипендию — две тысячи рублей. Причем независимо: москвич или иногородний, обеспеченный или нет. Поскольку студенты обязаны ходить на занятия, они получают стипендию, чтобы не было нужды заниматься посторонними приработками. А тот, кто не хочет ходить, сначала лишится стипендии, а потом будет отчислен.

Н.Сиривля. Задам страшный вопрос: кто же за все это платит?

Н.Изволов. Школа существует на частные средства. Но если какие-то фонды и государство захотят поучаствовать в финансировании, сочтя, что это полезно для оживления нашего кинематографического процесса, мы с удовольствием примем любые предложения.

Когда этот номер готовился к печати, мы узнали, что запас доброй воли у спонсоров киношколы иссяк и она находится под угрозой закрытия. Всех, кто может помочь энтузиастам альтернативного кинообразования, мы просим обращаться к Николаю Изволову по тел. (095) 212-75-35; e-mail: izvolov@mail.ru; info@fabrikakino.ru

Р Е П Е Р Т У А Р

**«Пианист»,
режиссер
Роман Поланский**

К А Н Н - 2 0 0 2

В этом году мы решили представить Каннский фестиваль в соответствии с программной установкой его организаторов на многообразие: в разных журнальных рубриках, жанрах и мнениях. В начале «каннских страниц» — рецензии на фильм «Пианист», получивший «Золотую пальмовую ветвь». Продолжение темы — в рубриках «Разборы», «Опыт» и «Публикации».

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Пианист и пустота

Лучшим произведением о Холокосте, которое когда-либо доводилось видеть автору этих строк, был... комикс. Maus, мрачный роман в картинках, сочинен американцем Артуром Шпигельманом. В основу сюжета легли воспоминания отца художника, побывавшего в гетто и чудом спасшегося. Евреи в черно-белой истории изображены в виде мышей, немцы представлены, как сытые коты, поляки обращены в свиней. Беззащитность жертв граничит с униженностью, мизерабельностью, ничтожеством, атмосфера тягостного кошмара пронизывает каждый рисунок. По сути, Maus заставляет по-иному посмотреть на жанр комикса как таковой, но это уже отдельная тема.

Иной ракурс Катастрофы дал Ежи Гротовский в легендарном спектакле «Акрополис». Концлагерь становится моделью существования, заключенные разыгрывают архетипические сюжеты из Гомера и Эсхила, в финале буквально проваливаясь в тартарары. Ни пафоса, ни милосердия. «Акрополис» — процессия за-

«Пианист» ***(The Pianist)***
Автор сценария **Роналд Харвуд**
Режиссер **Роман Поланский**
Оператор **Павел Эдельман**
Художник **Алан Старски**
Композитор **Войцех Килар**
В ролях: **Эдриен Броди, Томас Кречман, Фрэнк Финли, Морин Липман, Эмилия Фокс**
R.P. Productions, Heritage Films, Studio Babelsberg, Runteam
Франция — Польша — Германия — Великобритания
2002

стывших лиц (мускульные маски — одно из неописуемых достижений театра Гротовского), чудовищный фарс, разрывающий тело культуры. Непереносимая боль сказывается смехом, от которого надрываются персонажи в лагерных робах, и дальним эхом — «глухой, глумливый смех поколений».

Комикс и спектакль объединяет продуманное, поддерживаемое в каждый отдельный момент отстранение по отношению к материалу. Шпигельман передает драматургию Истребления в образах чудовищной, вывернутой наизнанку басни. У Гротовского дистанция достигается подчеркнутой театрализацией, отсылками к иным — по-своему катастрофическим — сюжетам. Такой подход представляется глубоко оправданным, и вот почему.

Сложность темы геноцида не только в том, что после Освенцима невозможно писать или снимать, как прежде. Катастрофа, по сути, не усвоена культурой. Многие исторические потрясения имеют бытование в письме-тексте-образе и, следовательно, в мифологиях разного уровня. Коннотативной средой всего, что связано с геноцидом, был и остается Документ — как в литературе, так и на экране. Дневники, мемуары, кино- и фотохроника, стенограммы судебных заседаний — носители свидетельства, причем, как представляется, свидетельствует сама реальность. Целостный текст здесь невозможен. Он рвется на миллионы конкретных голосов, принадлежащих жертвам и палачам. Никаких симулякров, артефактов и прочего постструктурального кокетства. Кусок мыла, сваренный из человеческого жира, означает только кусок мыла, сваренный из человеческого жира. Сумочка из человеческой кожи — это сумочка из человеческой кожи. Любая имитация здесь не только невозможна, но и попросту отвратительна. Потому, наверное, бессмысленно говорить о культуре Холокоста или о кинематографе Холокоста.

«Пианист» достаточно неожиданная картина для Романа Поланского. Доселе его интересовала драматургия частного, интимного пространства. Сходные мотивы через детские воспоминания об оккупированной Варшаве двигали режиссером и на этот раз. Однако главный герой (реальное историческое лицо), известный польский музыкант Владислав Шпильман (Эдриен Броди) — отнюдь не альтер эго автора. Более того, избавлен он также и от функции повествователя, нарратора. Предназначение героя — смиренно тянуть судьбу-сюжет, отмеривать шаги в долине плача. Именно маленькая жизнь помогает визуализировать нечеловеческие потрясения.

Событийно этот крах представляет собой постепенное разрушение уклада, что определяет существование Шпильмана. Война вторгается в первом же эпизоде, снаряд разворачивает стену студии, в которой записывается Шпильман. В дальнейшем внезапные взрывы оказываются чем-то вроде знаков препинания: они размечают повествование, каждый раз обозначая новый виток разрушения. Еще один мотив — поиски укрытия, безопасного убежища — задается вначале спором о том, куда спрятать деньги, а завершается руинами, где прячется истощенный и опустившийся Шпильман.

Реальность гетто, тщательно реконструированная в фильме, оставляет смешанные ощущения. Конечно, нет сомнений, что так и было, что трупы лежали на тротуарах, а изголодавшийся человек мог броситься на объедки прямо на мостовой. Но настойчивое акцентирование страшных примет пропадает впустую. Дать впечатляющий, адекватный по масштабу образ Катастрофы можно, повторюсь, только отстранившись, используя уже апробированные культурные коды — пусть даже парадоксальные, кажущиеся неуместными либо провокационными («Жизнь прекрасна в Освенциме» — название, предложенное Годаром для фильма Бениньи). Поланский идет по другому пути. Реконструкция, владычество архива, максимальное приближение к документу неизбежно приводят его к единственно возможному решению — сугубо театральному. В «Пианисте» театрально все: горящие развалины, чаще попросту аляповатые, массовка, одетая в форму эсэсовцев, либо лохмотья обнищавших горожан, трупы, автомобили, автоматы, взрывы и выстрелы. Забыть об искусственном, напрочь условном характере событий зрителю не дают ни на секунду. Едва только в фильме возникает пространство для разработки отдельных персонажей, для акцентирования нашего внимания на их собственном восприятии происходящего, как постановщик тут же заваливает просвет тоннами бутафории, заливает потоками красной краски, затеняет дымом пиротехники.

Однако в плане генерации смыслов грандиозные подмостки остаются пусты. Чаемая правдивость упраздняется, собственно, самим пианистом. Вокруг Шпиль-

мана все рушится, в пасти нацистского Молоха исчезает поначалу его семья, потом сотоварищи по несчастью в гетто, потом все знакомые, все, кто помогал ему выжить, и вся Варшава как таковая. Все меняется, кроме самого Шпильмана. Музыка истребления, ужаснейшая на свете, не звучит для него. Герой словно движется в беззвучном пейзаже, и внутри него молчание. Актеру меняют грим, переодевают его в более изорванные одежды. Он старательно выполняет задание режиссера, меняя походку, мимику, но все это могло бы происходить и с булочником, и с солдатом, и с ресторатором. Снаряд, прервавший увлеченное музицирование, открыл пролом в беспредельную дисгармонию, в унизительный хаос, но отчего эта, главнейшая, тема досталась звукооператорам и бутафорам, не породила глубокий, трагический отзвук именно в герое? Ведь конфликт, который заявлен одним только названием, серьезнейший, фундаментальный: между какофонией войны и благодатью музыкального дарования, скрежетом кровавых жерновов и сверхчувствительным слухом. Как это можно было бы — во всех смыслах — сыграть!

Увы, из пепла восстает не алмаз преодоления страданий, но золотая середина очередной биографии, одной из многих. Подробной и по-школярски старательно экранизированной. Вот фашисты-звери, вот раскаявшийся немецкий офицер, а вот чудесное спасение. И Шпильман снова музицирует в студии.

Итог всему — беззвучие. Холодное, бессмысленное, бесстрастное и, что самое главное, лишенное художественного смысла.

П О С Л Е С Л О В И Е

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Пианист, которого там не было

О каннском триумфе «Пианиста» Романа Поланского сказано много несправедливых и просто глупых слов. Пишущие люди, соблюдающие, надеюсь, политкорректность в быту, реагируют на нее, как бык на красную тряпку, стоит заподозрить в победе фильма «корректную» подоплеку. Презумпция виновности: если лаврами увенчан фильм о евреях (или палестинцах), он заведомо плох. Но ведь даже никакое «Кровавое воскресенье» победило в Берлине не только потому, что оно «про ирландцев» (ольстерская проблема далеко не самая актуальная в мире), а потому, что собранные в жюри люди тоскуют по большому политическому кино 60—70-х и привержены квазидокументальной манере, в которой фильм снят. Рецензенты готовы выдвинуть совсем дикую версию, что «Пианист» победил, поскольку у Поланского и президента жюри Линча один продюсер. Но мало кому пришла в голову элементарная мысль, что «Пианист» — очень удачный и очень значительный фильм.

Автором этого текста в равной степени со мной должна считаться Ася Колодижнер, из многочасовой беседы с которой он родился. – *М.Т.*

Честно говоря, это нехитрое соображение приходит в голову не сразу, в кинозале дыхание не перехватывает. Да, Поланский сознательно избегает немедленного шока, слишком уж это несложный способ воздействия. «Пианист» — бомба замедленного действия. После просмотра кажется, что о нем можно сказать лишь одно: простой, но достойный фильм. Но потом он, этот фильм, занозой сидит в мозгу, элементарнейшие коллизии, где все на поверхности, все проговорено, свербят неуловимым, но несомненным подтекстом.

Всего лишь «случай из жизни»? Всего лишь история пианиста Владислава

«Пианист», режиссер Роман Поланский

Шпильмана, уцелевшего в Варшавском гетто, пережившего и самоубийственный бунт его последних узников в 1943 году, и гибель Варшавы годом спустя в апокалипсисе восстания? Дежурное «не забудем, не простим»? Не может быть.

У Поланского не бывает «простых» фильмов. Он никогда не снимал «случаи из жизни». Он никогда не был и уже не станет классицистом. Тем более невероятно предположить, что накануне семидесятилетия он обратился к трагедии европейского еврейства, жертвой которой был и сам, только из конъюнктурных соображений. В новелле Честертона «Лицо на мишени» (удивительный Честертон дает ответы на все вопросы) все потешаются над неким «мазилой» Дженкинсом: он подстрелил золоченого петуха на флюгере и сбил кокарду со шляпы слуги. Только детектив-любитель Фишер здраво рассуждает, что «надо стрелять очень метко, чтобы попасть в кокарду, а не в голову или шляпу». Поланский — очень меткий стрелок, и если кажется, что он впустую растратил порох, значит, он просто рисует «лицо на мишени». А чтобы оно проступило, надо намазать мишень фосфоресцирующими красками и мнимо произвольные точки сложатся в осмысленный рисунок.

В предфинальной абсурдистской сцене Шпильман, прячущийся в окоченевших руинах мертвой Варшавы, попадается меланхоличному эсэсовцу. Что может быть глупее, чем сдохнуть перед самым освобождением, пережив пять с половиной нечеловеческих лет. Но пианисту кажется, что глупее всего сдохнуть, так и не открыв банку с огурцами, найденную в развалинах. Он не знает, что наци-меломан спасет его, он отвечает на вопросы, понимая, что ответы никак не изменят его судьбу. Сложнее всего ответить на самый простой: «Ты кто?» Шпильман мекает, бекает, как глухонемой дурачок, и в конце концов выдавливает: «Я пианист».

Вам это ничего не напоминает? Точно так же силился ответить на вопрос «кто я?» Эд Крейн, приговоренный к смерти за убийство, которого не совершал, в «Человеке, которого там не было» братьев Коэн. И точно так же, перед самым лицом смерти, не мог сказать о себе ничего, кроме: «Я парикмахер».

«Пианист» тоже мог бы называться: «Человек, которого там не было».

Кинематограф приучил нас к жертвам истории, которые либо сопротивляются злу, либо выживают, дабы свидетельствовать. «Пианист» — фильм, отрицающий любой пафос; это анти-Спилберг, анти-Бениньи. Поланский уничтожает стереотип героя. Хитрец, умница, он бросает зрителям наживки, которые те доверчиво глотают, а потом переносят раздражение за свое легковерие на режиссера. Когда в гетто остается всего сорок тысяч человек (сотни тысяч уже убиты или депортированы), Шпильман наконец-то включается в работу подполья. Через его руки проходят извлеченные из мешков с мукой пистолетики, с которыми горстка мальчишек пойдет против дивизий СС. Зритель удовлетворен: все понятно, сейчас мы увидим очкарика на баррикадах. Ха-ха три раза. Накануне восстания он убежит из гетто и найдет убежище у польских друзей. Будет наблюдать сквозь щель в ставнях за уличными боями, но так и не присоединится к повстанцам. «Пианист» отрицает не только Голливуд, но и «польскую школу». Юная полька в «Самсоне» Вайды уходила в гетто, назвавшись еврейкой. Аферист в антигероической «Героике» Мунка шел умирать в горящей Варшаве. Пианист оттуда бежит. Это так по-человечески.

Он даже не свидетель, с натяжкой — наблюдатель. Точно так же, как он наблюдает агонию гетто, он наблюдал и предшествующие ей расправы. Точно так же он будет наблюдать за гибелью Варшавы: через очередную щель в очередных ставнях очередного схрона. И чувство голода всегда будет сильнее интереса к исходу схватки на углу улицы.

Шпильман вообще не прилагает никаких усилий — ни для того, чтобы сопротивляться, ни для того, чтобы выжить. Его спасение — цепь случайностей, чистая лотерея. Ремесло пианиста спасает его от голодной смерти. От отправки в Освенцим — причуда еврейского полицая, как бы искупающего этим свою вину за соучастие в убийстве бесчисленных других. От карателей, взрывавших один дом за другим, — танковый снаряд, разорвавшийся в соседней квартире и пробивший путь на улицу. В ответ на его благодарности эсэсовец-меломан ответил: «Не меня благодари, а Бога». И был, в общем, прав. Шпильман не смог сделать даже усилия, чтобы спасти своего спасителя, оказавшегося в советском плену, да там и сгинувшего. Кстати, испытываешь настоящее удовольствие, когда видишь в западном фильме солдат в краснозвездных ушанках, которые наконец-то пришли и положили конец всему этому кошмару. Хотя — Поланский верен своему фирменному черному юмору — освободители сначала чуть не подстрелили Шпильмана, как зайца. Виной тому — офицерская шинель, которую отдал мерзнущему изгою эсэсовец. «Если ты поляк, какого черта ты ходишь в этом?» «Холодно».

Насколько необычен герой, настолько же необычно и гетто. История лишена в «Пианисте» инфернальности. Переселение евреев в гетто — не крушение привычного мира: его структуры воспроизводятся в неволе. Социальные различия не в состоянии отменить даже «окончательное решение». В гетто — свои ресторанчики, где наяривает на пианино Шпильман, а гешефтмахеры с черного рынка щеголяют в смокингах. Своя полиция, тоже, впрочем, обреченная, но пока усердно загоняющая недотеп дубинками в эшелоны. Рядом на улице умирают от голода люди. Но что с них взять: шлемазели, голь местечковая.

И немцы вовсе не инфернальная сила, не воплощенное зло. Они убивают, но в этом нет привычной по иным фильмам безусловности отлаженной машины, эстетизма террора. Это просто пьяная шпана, мразь из подворотни, получившая возможность поразвлечься, поглумиться. Впрочем, еще Галич пел: «Вдоль перрона строем стала сволочь, сволочь провожает эшелон».

А когда все кончилось, Шпильман, как ни в чем не бывало, вернулся в ту самую студию варшавского радио, где в сентябре 1939 года немецкая бомба помешала ему записать сонату. И завершил запись. И приветливо улыбнулся звукооператору, который еще недавно морил его голодом и обирал. И основал конкурс в Сопоте. Одним словом, остался пианистом.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Дьявол – это не только женщина

Роман Поланский на съемках фильма «Пианист»

К публичности своего существования Роману Поланскому не привыкать. Его слава не покоится на одних лишь поставленных фильмах и сыгранных ролях, она — будоражащий отблеск экстремального имиджа, экстраординарной судьбы самого режиссера.

Один из лидеров своего поколения (юношей сыгравший в первой картине Вайды, которая так и называлась — «Поколение») имел все основания стать отличником «польской школы». Но предпочел другой путь, для которого тоже были свои основания, помимо неприятия доктрины соцреализма. Его первая сюрреалистическая короткометражка «Два человека со шкафом», его полнометражный дебют «Нож в воде» — психодрама с садомазохистским изломом — резко отличались от польской кинопродукции тех лет и были восприняты в Европе не как славянская экзотика, а в качестве «своих».

Ключ к быстрому приятию Поланского международной киноэлитой прост и сводится к понятию «еврейство». «Славянство» же служило только экзотическим привкусом. Р.П. никогда не был глубоко интегрирован в польскую проблематику, всегда предпочитал космополитические универсальные модели. А если и приправлял их душком восточноевропейского мистицизма, то скорее для большей пикантности. Фаны Поланского ощущали его еврейство интуитивно: долгое время он предпочитал не говорить о своем личном опыте соприкосновения с Холокостом и рассказал о нем только значительно позднее, в своей автобиографической книге «Роман Поланского»[1], когда уже был суперзвездой.

Теперь все знают, что он родился и провел первые три года жизни в Париже, потом переехал с родителями в Польшу, во время войны потерял мать, погибшую в концлагере. Туда же был заключен его отец, а будущий режиссер ус-

[1] См.: «Искусство кино», 1996, № 6—12.

пел вырваться из Краковского гетто перед самым погромом и скитался по деревням, где ему иногда удавалось найти убежище в католических семьях. Однажды попался в руки группе нацистских головорезов-садистов, которые использовали восьмилетнего парня как живую мишень для стрельбы. Чудом ему удалось спастись самому и спасти свою психику. Хотя отпечаток виденного и пережитого в те годы наложился на все творчество Поланского, пронизанное мотивами страха и безумия, ощущением близкого присутствия дьявола.

Отголоски этой трагедии можно ощутить во многих построенных на вымысле фильмах Поланского, принесших ему славу короля ужасов и наследника Хичкока, — от «Отвращения» до «Ребенка Розмари». Их истощенные, инфицированные злом героини — метафорические жертвы Освенцима, хотя и жертвы добровольные. Там же возникла и тема мученичества, которое становится, по меткому замечанию Майи Туровской, единственной доступной героям Поланского формой обретения духовности. Многократно повторится у Поланского мотив гибельной, тлетворной, инфернальной женской красоты: ее вслед за героиней «Отвращения» Катрин Денёв будут воплощать Шэрон Тэйт, Миа Фэрроу и другие знаменитые актрисы.

Со временем из инфернальных опытов Поланского словно утекла энергия. Он по-прежнему зажигался от юных блонд-старлеток и по-прежнему видел в них метафору иррациональных злых сил. В недавнем фильме «Девятые врата» знакомую роль фемины-дьяволицы играет жена режиссера Эммануэль Сенье. Но метафора перестала быть убедительной, а стиль режиссера-постмодерниста законсервировался, стал академично холодным, вымученным.

«Пианист» — киноверсия мемуаров Владислава Шпильмана, польско-еврейского музыканта, автора шлягеров «Я пойду на Старе Място» и «Этих лет никто не отдаст». Он чудом спасся от нацистского террора в разрушенном Варшавском гетто с помощью немецкого офицера Вильма Хозенфельда, о чем рассказал в 1946 году в книге «Смерть города». Через четыре года ее экранизировали. И хотя под сценарием подписались автор «Пепла и алмаза» Ежи Анджеевский вместе с будущим знаменитым поэтом Чеславом Милошем, фильм оказался пропагандистской агиткой с появлением в центре событий, словно «бога из машины», советского парашютиста. Цензоры изменили и название картины: вместо «Варшавского Робинзона» появился «Непокоренный город».

Спустя полвека Поланский вернулся к книге Шпильмана, чтобы снять фильм своей жизни. Однако фактически, особенно в первой трети картины, режиссер экранизирует не чужие, а собственные воспоминания: о том, как немцы входили в Варшаву. Эти сцены впечатляют своими подробностями. На улицах, по которым маршируют гитлеровские части, гуляют горожане и играют дети — столь важные для Поланского свидетели роковых событий. «Я шел по улице рядом с отцом, он держал меня за руку. Люди спокойно прогуливались, будто и не происходит ничего. Кто-то оглядывался, но мало кто. Отец сжимал мою руку и цедил сквозь зубы: «Сукины дети, сукины дети» («Роман Поланского»).

Далее начинает разворачиваться сюжет, действие концентрируется вокруг Шпильмана (Эдриен Броди). И вся вторая треть фильма провисает. Образы и главного героя, и его друзей, и врагов ходульные, многочисленные ужасы — не страшные, декорации разрушенного Варшавского гетто — картонные. Только в последние полчаса, когда среди развалин появляется немецкий офицер и вмешивается в судьбу Шпильмана, возникает некоторый психологический саспенс, но уже поздно.

На пороге семидесятилетия, впервые обратившись напрямую к своему военному детству, Поланский сделал мертвое, формальное кино. Столь долго вынашиваемый «Пианист» получился прямолинейным, драматургически вялым. Режиссер не смог конкурировать в разработке темы ни со Стивеном Спилбергом, ни с Роберто Бениньи — хотя первый выполнял генетический, а не личный долг перед евреями, а Бениньи вообще не имеет к ним отношения. И Спилберг, и Бениньи, и когда-то до них Лилиана Кавани в «Ночном портье» предприняли сознательный сдвиг, чтобы рассказать о том, что невыразимо никаким человеческим языком, никакой прямой речью. И трагедия концлагерей превращается на экране в love story жертвы и палача, в сказку о том, что можно заговорить зло, даже — в сентиментальный водевиль.

На «Пианисте» Поланский столкнулся с типичным случаем трагического опыта, который сопротивляется прямой художественной интерпретации. Обходные же пути оказываются гораздо эффективнее. Страхи и агрессивные импульсы юной лондонской косметички из «Отвращения», добровольно заточившей себя в квартире, иллюстрируют трагическое мировоззрение Поланского гораздо сильнее, чем судьба едва не замученного пианиста. Как раз потому, что в «Отвращении» работает жанр, а значит, действуют законы остранения. В «Пианисте» остраняющим фактором оказывается один лишь английский язык, но этого недостаточно.

«Пианист», режиссер Роман Поланский

В свое время «Отвращение» называли учебником по кинорежиссуре. Поланский, компенсируя творческой фантазией скромность бюджета, превратил скучную мещанскую квартиру в арену кошмарных галлюцинаций, источником которых служило все: стены, чемоданы, шкафы, двери, дверные ручки, лампы, гипертрофированный бой часов, звонки в дверь и по телефону. Знакомые помещения неузнаваемо расширялись, открывая взору огромные пещеры: эти эффекты были достигнуты при помощи увеличенных вдвое декораций и широкоугольных объективов. Удивительное дело, но кошмар опустевшего и почти до основания разрушенного Варшавского гетто, воссозданный с помощью огромной постановочной машинерии, впечатляет гораздо меньше, чем одна-единственная «квартира ужасов» Поланского.

Пространство бреда в своих ранних фильмах Поланский озвучивал минимумом слов и лаконичной, крадущейся, скребущей музыкой Кшиштофа Комеды. Не случайно после смерти этого композитора звуковой ряд у Поланского утратил свою глубину и многозначность. Хотя в «Пианисте» звучат Шопен, шлягеры самого Шпильмана и неплохая музыка Войцеха Килара, волшебный эффект не возникает.

В «Пианисте» совсем не осталось места романтической иронии, а без нее мир Поланского становится безжизненным. Поланский не Висконти, а только тому удавалось ваять на материале фашизма монументально-скульптурные трагедии. Сила Р.П. в другом — в тонкой мистификации «Бала вампиров» и в зловещем сарказме «Ребенка Розмари». После этих фильмов и гибели жены Поланского Шэрон Тэйт, жертвы «сатаны Мэнсона», многие увидели в этом расплату за смакование экранных ужасов, за разгул интеллектуального демонизма. На самом деле Поланский лишь обогнал многих европейских и даже американских кинодеятелей, раньше других двинувшись в сторону жанра и переплавив свой глобальный еврейский пессимизм в горниле новой культурной мифоло-

гии. Он пережил эпоху жертвенных авторских самосожжений и превратил свою личность в неизменный и несгораемый художественный объект.

Не в пример другим шестидесятникам, Р.П. не изменился ни внутренне, ни даже внешне. Он выглядит, как потертый жизнью пацан из краковской подворотни. Он пережил почти всех своих современников, вместе с которыми хипповал, чудил с сексом и наркотиками. Мало того, он один из тех, кто изменил пейзаж кино после битвы.

Может, потому, что прошел социалистическую прививку от идеологии? Во всяком случае, в том роковом 68-м он не ринулся на баррикады и не захотел вместе с Трюффо, Маллем, Годаром и повисшей на занавесе Джеральдиной Чаплин закрывать Каннский фестиваль, куда был приглашен в жюри. Он не считал его «слишком буржуазным» и не внял пламенным призывам революционеров, предпочтя изоляцию в компании с «советским ренегатом» Робертом Рождественским. И каковы бы ни были его личные мотивы, ясно одно: он остался нейтрален, равнодушен и исполнен иронии к этой битве, как и любой другой, самонадеянно пытающийся искоренить зло.

Спустя два с лишним десятилетия Поланский был награжден президентским мандатом в то же самое каннское жюри. Назначен главным судьей, эталоном, законодателем тех критериев, коими надлежит руководствоваться нынче в кино. Эти критерии не в последнюю очередь внедрил сам Р.П. — зрелищность, саспенс, удовольствие. А еще через десяток с небольшим лет «Золотую пальмовую ветвь» бросили в Канне «Пианисту». Где как раз со всеми тремя компонентами возникли проблемы. В 1991-м говорили, что Р.П. наградил фильм «Бартон Финк», чтобы вымолить прощение у американцев, объявивших его педофилом и персоной нон-грата. В 2002-м уже говорят, что возглавлявший жюри Дэвид Линч дал «Пианисту» главный приз, потому что у них с Поланским один и тот же французский продюсер.

Р.П. уже давно наплевать, что о нем говорят. Ругают гедонистом, безродным космополитом. Иронизируют по поводу его роста и эротической активности, зовут современным Кандидом, не извлекающим уроков из прошлого. Пускай. Когда семидесятилетний коротыш с волосами до плеч величественно поднимается по каннской лестнице, напряжение и восторг публики, приветствующей его фамильярно-одобрительным «Рома-ан!», иррациональны. Она в стократной пропорции отдает ему то, что отобрала из его личной жизни для своих обывательских радостей. Он притягивает и влечет ее своим сверхчеловеческим запахом — как парижский парфюмер Гренуй.

Поланский по-прежнему похож на беженца, за которым уже давно никто не гонится и который на бегу достиг немыслимого благополучия. Беженство — это естественное состояние и жизненный стиль. Меняя города и страны, студии и подруг жизни, он словно бежит от самого себя, от собственных воспоминаний. И возвращается — куда? Правильно, к началу.

«Пианист» замыкает сюжет жизни Р.П., даже если он снимет еще много других картин. Эта — не самая удачная. Быть может, самая уязвимая, но ее защитит от провала не «Золотая пальмовая ветвь» (прокатным фаворитом «Пианист» все равно не станет), а судьба режиссера.

И еще защитит профессионализм, мастерство, которое не пропьешь. Чему Р.П. так и не научился — это халтурить. Не важно, о чем рассказ — о вредоносном влиянии сатанинских книг или о вполне материализовавшихся демонах нацизма. Он обставляет любой рассказ добротнейшими деталями и наполняет кадр необъяснимой тревогой. Раньше за этой тревогой открывался хрупкий мир современного человека, ничем не защищенный от агрессии извне и изнутри. Теперь осталась схема: волк в овечьей шкуре, книги нельзя открывать безнаказанно, не стреляйте в пианиста. Дьявол — это женщина, хотя, как выясняется, не только она.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Короткий фильм об убийце

«Змей»
Авторы сценария Ю.Солодов, А.Мурадов
Режиссер А.Мурадов
Оператор Р.Филатов
Художник Е.Потамошнев
Звукооператоры В.Егоров, В.Алавацкий, Л.Порохня, И.Черенков
В ролях: В.Соловьев, Н.Озерова, П.Золотилин, Женя Солохин и другие
M2F
Россия
2001

Влиянием мастера буквально пропитана материя «Змея», дипломной работы Алексея Мурадова, ученика Алексея Германа и Светланы Кармалиты. Ничего зазорного в этом нет. Просто использовать фирменные германовские приемы — глубинные «коридорные» съемки, максимальную забытовленность кадра, избыточные информационные (как звуковые, так и изобразительные) шумы на втором и третьем планах и неразборчивую, нарочно невнятную речь персонажей — еще не означает постичь дух германовской поэтики.

В стремлении поведать «правду жизни» ученик попытался превзойти своего учителя. На мертвокаменном фоне «Змея» даже беспросветная реальность «Хрусталева» — благодаря своей неиссякаемой органике и заразительной, хотя и страшной, энергетике — перестает казаться столь уж чудовищной. В фильме Мурадова органики как раз нет. Есть обездвиженность и оцепенелость формы. Нет неотчуждаемой — германовской — приближенности к зрителю, граничащей с физическим переживанием киноматериала, но есть ледяная — авторская — отстраненность от происходящего. А потому нет четкого, ясного отношения автора к той жизни, которую он скрупулезно переносит на экран. И в этом существенное различие между Мурадовым и Германом, между поколениями в отечественной режиссуре. Изме-

нилось чувство реальности. А точнее, оно напрочь исчезло, перейдя в чистую, отчужденную механику взгляда на мир. Именно такой взгляд — безучастный, аппаратный, пугающе нерефлексивный и безэмоциальный — зафиксирован в «Змее».

Не исключено, что картина Мурадова может произвести впечатление очередной чернухи. Тут сразу стоит оговориться. Художественные явления, припечатанные этим не слишком компетентным термином, пускай и худо-бедно, но все же обозначали собою неразрешимый конфликт автора с материалом реальности, засвидетельствовали болезненный, травматический контакт между ними. И тяжкую зависимость одного от другого. Зависимость, как думается после «Змея», преодолимую. Это был своего рода переходный период, первая, а потому неподконтрольная, во многом бессознательная стадия адаптации к неизведанным реалиям. Фильм Мурадова — это и продолжение новой традиции 90-х (а все-таки не старой — германовской!), и качественный шаг вперед. Но шаг, кажется, последний. Дальше идти некуда. Мурадов, безусловно, далек от хаотических «портретов современности», нарисованных нашими молодыми художниками в перестроечный период, но он заложник другой крайности — фатального отсутствия связи между наблюдателем и наблюдаемым через переживание реальности.

В «Змее» репрессивная реальность никого больше не угнетает. Ни автора. Ни зрителя. Ни героя — жителя российской окраины, отца мальчика-инвалида, исполнителя смертных приговоров, мужа обездоленной, обозленной на весь мир женщины.

Перед нами один день из его жизни — проснулся, повздорил с женой, вынес помойное ведро, отнес на закорках сына в туалет, затем отправился на службу, выполнил свою работу, махнул «боевые» сто грамм, вернулся домой, лег спать. Понятно, что так было всегда, в обозримом прошлом. Это мир без истории — без движения и развития. Сюжет Мурадов излагает штрихами, пунктирно, избегая — видимо, для пущего воздействия — кульминационных и катарсических моментов. Он усердно пытается воссоздать некий «сверхтекст», породить, извините, «дискурс без повествования». Оттого единственная коллизия фильма — между неочевидным нравственным преступлением (труд расстрельщика, исполнителя «высшей меры») и очевидным наказанием (ребенок, пораженный церебральным параличом) — оказывается не слишком внятной при всем обилии выразительных средств, применяемых автором. Почему так происходит? Самый простой ответ: отсутствие осознанного послания режиссер камуфлирует виртуозной — не лишенной претензий на большой авторский стиль — формой. Или более сложный: понимая иррациональную, непознаваемую природу описываемой внутренней реальности, Мурадов рискованно полагается на не менее иррациональное изображение, способное, как ему кажется, имплицитно, вне зависимости от воли автора, производить различные смыслы. Так оно и происходит, только смыслы вызывают по большей части недоумение. Предфинальный эпизод с киномехаником вообще нельзя понять — он как будто нечаянно попал сюда из другого фильма. Очевидный и немалый талант Мурадова, видимо, еще не пришел в равновесие с его творческими амбициями. Что, наверное, естественно на этапе первой большой работы.

«Змей» — это и не абстрактное бессюжетное кино, свободное от выражения «какого-то там» смысла, но в то же время и не прозрачное фигуративное произведение, жестко мотивированное индивидуальной или коллективной идеологией и так или иначе зависящее от реальности. А совмещения не происходит. Потому вопросы, поставленные в картине, взывают... нет, не к ответам, а к другим вопросам. Мурадов, несомненно, чувствует материю кино и обладает кинематографическим зрением. Сомнения закрадываются относительно уже упомянутого чувства (а значит, и знания) жизни, истории и человека. Ведь вышеописанное — неудавшееся — совмещение живого языка кино и родной авторской речи возможно только при опоре художника на собственный жизненный опыт —

опыт сугубо биографический, личный и интимный (как у Германа в «Хрусталеве» и у Тарковского в «Зеркале»).

Ясно, что социальный антураж «Змея» скрывает экзистенциальную бездну, а отношения между героями фильма — в особенности, между расстрельщиком-отцом и парализованным сыном — выходят за бытовые рамки и достигают притчевых высот. Но нефантастический реализм картины, к сожалению, уязвим. И дело не столько в зыбкости фактов, претендующих на стопроцентную «документальную» (германовскую) достоверность, сколько в психологической логике сюжета.

Когда происходит действие? Скорее всего, в советское время. В «Змее» нет ни одной приметы (вещи или предмета), жестко маркирующей время, но зато за кадром работает радио и по-советски протокольный голос сообщает о введении каких-то очередных «норм». Допустим, что с временем мы не ошиблись. Тогда зачем герой, испытывая множество материальных лишений (суровый отказ от новой рубашки — презента жены), стойко и изнурительно — буквально как триеровская Сельма, с трудом собиравшая центы на операцию сына (непустая рифма, к тому же в обоих фильмах подробно показана смертная казнь!) — копит деньги на лечение своего мальчика и, следовательно, неукоснительно выполняет свой страшный профессиональный долг (ради злополучной суммы героиня Бьёрк в итоге так же шла на убийство!), если при советской власти была бесплатная медицина? Вопрос формальный, но важный. Ведь главный нерв картины — это символическая связь между «профессиональным» занятием отца и судьбой его больного ребенка, прикованного к инвалидной коляске, ничего не ведающего об отцовском деле, ожидающего папиного возвращения со службы, чтобы вместе с ним запустить воздушного змея.

И отец с сыном его запускают. Это единственно светлые моменты в фильме и в жизни персонажей. Но и они длятся недолго — змея отбирает дворовый «плохиш», обзывает мальчика «уродом», начинается драка, коляска переворачивается, и наш герой ногами бьет соседа-алкаша, отца того самого «плохиша».

Совершая преступление, Сельма приносила себя в жертву сыну. Герой «Змея», регулярно преступая нравственный закон («не убий!»), невольно приносит в жертву собственного ребенка, хотя и оправдывает свою деятельность заботой о нем. Смерть Сельмы искупала ее вину за содеянное убийство, за лишение жизни другого и, следовательно, не давала, по словам Шекспира, «грехам отцов пасть на детей». Ведь борьба за жизнь одного не может быть оправдана смертью (тем более — насильственной) другого, как это происходит в «Змее». Тут шекспировское предупреждение уже неизбежно.

Мурадов сопровождает сцену экзекуции предсмертным монологом казнимого, потоком сознания, состоящим из обрывков воспоминаний о жизни, детстве, море... И демонстрирует то, что происходит уже с мертвым телом: как его уносят на носилках, погружают в кузов грузовика (пятками в объектив камеры) и увозят в неизвестном направлении. И монтирует эти планы с возвращением главного героя в родной дом. А финальные титры возникают на фоне ночной дороги, по которой только что проехал тот самый грузовик...

Но базовое различие между двумя героями в том, что обреченная на гибель Сельма все же в состоянии осознать цену собственной жизни и смерти. А палач Мурадова, сохранив благообразный человеческий облик и явное психическое здоровье (!), не улавливает причинно-следственных связей и не задумывается о том, что лампадка-то на кухне упорно гаснет неспроста — добавляешь ты в нее масло или нет.

После экзекуции он опрокидывает положенный ему стакан водки. Покидая тюремную территорию, с явной жалостью в глазах смотрит на группу заключенных, вяло марширующих вдоль улицы. По приходе домой его охватывает — не экзистенциальная ли? — тошнота. Но и она отражается лишь на физическом самочувствии героя. Перед сном он со-

ставляет заявление и просит начальство... нет, совсем не об отставке, а о том, чтобы на время отпуска по лечению сына за ним сохранили его должность. Чтобы достигнуть окончательного опустошения, персонажу Мурадова, целиком и полностью зависящему от бескомпромиссной системы, остается изжить последние, уже не совсем человеческие рефлексы. Похоже, у него самоощущение жертвы (болезнь сына!), и официальная должность палача не в силах компенсировать его комплекс.

Наверное, режиссерский отказ от трактовки экранных событий должен быть понят как авторская позиция. Как передача права суждения и оценки зрителю. Но ведь любая интерпретация, по словам Сьюзен Зонтаг, — «это месть интеллекта искусству». А месть небеспричинна. Искусство всегда бьет первым. Ударные эпизоды «Змея», такие как экзекуция и манипуляции с телом казненного, не причиняют никакой боли.

«В 90-е годы в России... очень быстро происходило освоение мира анестезии — мира без боли. При этом в конце 90-х — я вижу это по западной литературе — начинается тоска по страданию. Оказывается, что только боль способна наделить существование неким смыслом»[1].

Для нас, выработавших иммунитет к ужасающей реальности (а не только к фильмам ужасов, как это произошло в Штатах), ядовитое действие «Змея», исключающее, между прочим, какое-либо противоядие, какой-либо выход, не представляет никакой угрозы. Фильм абсолютно безопасен, а это свидетельствует о том, что мы воспринимаем картину Мурадова совершенно так же, как ее персонажи — окружающую их реальность. Как норму. Автор «Змея» знает о своих героях ровно столько, сколько каждый из них знает о самом себе. Во всяком случае, не больше. Подлинный ужас фильма в том, что Змей, который завелся в этом аду, пугает слишком предсказуемо, чтобы наконец-то заставить нас покинуть его территории.

[1] Александр Иванов в беседе «Андрей Монастырский и историзация советского». — «Художественный журнал», 2002, № 1 (42).

Н.СИРИВЛЯ

Все навыворот

Продюсер С.Сельянов, представляя в Сочи дебют В.Сурикова «Кострома», честно сказал, что не знает, почему взялся за производство этой картины, что в результате получилось и кому это надо... Мол, сняли непонятное, а дальше уж вам судить...

И действительно, «Кострома» — зрелище странное. Этакий живописный кинопримитив, где современная деревня представлена как заповедное Лукоморье с лешими, русалками, чудесами и крепким духом русского полуязыческого фольклора, который, казалось бы, навсегда погребен в пыльных томах добросовестных филологов-фольклористов второй половины позапрошлого века.

В.Суриков — уроженец Алтая, выпускник местного института культуры и Высших курсов сценаристов и режиссеров, работавший на картинах А.Кайдановского, С.Параджанова, Э.Климова, — с трудами фольклористов, безусловно, знаком. Однако «Кострома» — не реконструкция записанных некогда обрядов и текстов. Скорее, попытка вновь «войти в ту же реку» — снять кино, непосредственно воссоздающее фольклорный «поток сознания», где грубая магия и чистейшая поэзия, безграмотные суеверия и подлинный мистический опыт, христианство и язычество, наконец, смешаны в самых непредсказуемых, рациональному уму неподвластных пропорциях.

Действие «Костромы» разворачивается в некоем фантастическом зазоре, на границе миров: между девичеством и замужеством, между жизнью и смертью, природным и человеческим, сказочным и реальным... Это то пространство перехода, инициации, где перестают действовать законы обыденности, где может произойти все что угодно и единственная защита от тайных сил — вековечные, от бабок унаследованные ритуалы, заговоры и обряды. Сюжета как такового, собственно, нет. Суть происходящего описывается одной фразой, затерявшейся в потоке невнятных, полуабсурдных речей, сыплющихся из уст персонажей: «Девка перед свадьбой попадает в лапы к нечистой силе. Выживет ли, нет ли — никто не знает».

Героиня (С.Галкина) — рыжая, курносая, конопатая девка — отрезает в начале фильма

«Кострома»
Автор сценария и режиссер **В.Суриков**
Оператор **Ю.Клименко**
Художник **Ш.Абдусаламов**
В ролях: **С.Галкина, А.Овсянникова, О.Шаламов и другие**
«СТВ»
Россия
2002

роскошную, заплетенную розовой лентой косу, которую тут же через дырку в тесовом полу утаскивает черная кошка (потом эта кошка на мгновение выглянет из дыры украшенная кокетливыми атласными бантиками). И дальше девица пускается в путешествие неизвестно куда, незнамо зачем.

Она выходит из дома — крепкого, только отстроенного, с оконницами без окон, дверными проемами без дверей. Прочное изобилие (камера панорамирует по столу, где заготовлена целая галактика, звездная россыпь пельменей) соседствует с ощущением распахнутости, открытости этого пространства вторжению неведомых сил. От них героиню никто не защитит: ни смешная кубышка-мать, которая толчется-хлопочет по дому, мешая стариковское ворчание с матерком, ни голопузый жених, который, сидя возле тына на улице, мучает гармошку и оглашает окрестность печальными, томительными аккордами... «Я те сказала: не дам, пока играть не научишься», — жестоко бросает красавица и следует мимо.

К ней присоединяется странный такой старичок, одетый в прозрачный дождевик. На плече у деда коса о трех лезвиях. Старик — то ли деревенский дурачок, то ли колдун, то ли живой, то ли мертвый, то ли жена у него померла от удара, то ли самого его стукнуло — показания разных персонажей расходятся. Настойчиво он тянет девицу якобы «в церкву» — кого-то крестить, и крестным должен быть «первый встречный». «Нельзя мне в церкву, — возражает девица. — Там батюшка молоденький, смешной. Я над ним смеяться буду...» Но все равно покорно тащится за стариком мимо неистово цветущего луга, вдоль быстрой, холодной реки... Плетет по дороге венок, украшая его выловленными из воды цветными страусиными перьями.

Откуда перья в реке, спрашивать бесполезно, так же как и почему у косы три лезвия, а медали старика нацеплены прямо на майку под пиджаком... Тут все навыворот. Недаром старик заставляет девку съесть коровью лепешку, а платье переодеть наизнанку. Сама же она время от времени то глядит, нагнувшись, между расставленных ног и видит, словно во сне или в гадании, собственную свадьбу: девицы в расшитых сарафанах с песнями несут на плечах перевитые лентами гирлянды из сена, плывут по реке красные струги, и на переднем — она с женихом, факелы горят, венки колышутся на воде и тут же все теряется, исчезает в речном тумане...

Безумный старик бормочет, докучая девчонке рассказами про каких-то жуков, про воробья, который «проклятая птица», потому что «когда жиды Христоса распяли, голуби ворковали: «Умер, умер», и только воробей кричал мучителям: «Жив, жив!», и потому лапки у него навеки связаны и он ходить не может, только прыгает»... Былички, наставления вперемешку с историями «из жизни» сливаются в безостановочный поток деревенского доморощенного абсурда. Девка, впрочем, реагирует равнодушно: «Чо? Ну и чо?» А белый бычок на лугу неторопливо жует зеленую траву...

План с жующим теленком длится в фильме почти минуту. Так же как и другой, где деревенские девки неспешно идут от края до края поля, над которым раскинулась радуга; девки уже исчезают за кромкой кадра, а план все длится: посреди поля из густой ржи вдруг появляется героиня со своим спутником, и картинка стоит, пока они удаляются за горизонт. В этой наивной статике — декларация абсолютной власти природы над человеком. Человек тут затерян в пейзаже, как утлое суденышко в океане, как малая былинка в жутковатом, бескрайнем лесу.

Дальше кино развивается уж и вовсе непредсказуемо. Старик загоняет девчонку в холодную реку, а сам пропадает. Девку уносит течением, и вылавливает ее — совершенно бесчувственную — невесть откуда взявшийся жених с неизменной гармошкой. Однако героиня вновь дает суженому от ворот поворот, и тот отправляется мыкать горе и терзать инструмент в сгоревшую баньку. Там настигают его туристы не туристы — какие-то городского вида парни и девки, которые пляшут, изгибаясь под грохочущий рок, а потом увозят сомлевшего жениха на санях, запрягшись в оглобли... Никакого зазора между экстатическим ритуалом нынешним и вчерашним — все едино, фольклорное сознание толерантно к любому «выходу из себя».

Героиня же отправляется бродить дальше по сумрачному лесу предсвадебных вожделений. Где-то по дороге она теряет платье и остается в одних трусах.

Трусы на ней — то черные, то красные, потом желтые; может, одни под другие были надеты, а может, так надо — удивляться ничему не приходится. Из реки на берег является хоровод русалок. «Я тебя знаю, ты Любка из соседней деревни. Тебя в позапрошлом годе качелями зашибло», — бросает героиня одной из них и лезет спасаться от русалок на дерево.

Потом, в глубокой ночи, она очнется почему-то внутри трухлявой древесной колоды, и в небе, строго по центру кадра, будет сиять невинная, как на примитивистских картинках, луна. А когда девица прозаически присядет пописать, перед носом у нее вдруг вспыхнет колдовским огнем цветок папоротника, и, недолго думая, девка мечтательно проглотит его. Потом, истомившись наконец сказочной маятой этой нескончаемой ночи, она, уже совсем голая, кинется к жениху в баню и, жадно впившись пальцами в его шею, крикнет: «Женись на мне, а не то задушу!»

Будет и свадьба. Мать приведет священника — того самого, смешного. Батюшка, не смущаясь, что жених в одних сползших с пуза спортивных штанах, а девка заместо свечки держит на руках черную кошку, степенно начнет обряд. «Повторяйте за мной все, что я делаю», — строго прикажет он, но уголек из кадила упадет незаметно ему в ботинок, и с криками, воплями и гримасами, повторяя все движения потерявшего степенность священника, шутовская «свадьба» попрыгает с мостков в реку.

В финале же увидим мы гроб, и в нем траву, в которой птицы свили гнездо, и в том гробу, не закопанном, а вознесенном на вершину — над распахнутым видом с горами, лесами и петляющей серебристой рекой, в излучине которой притулилась деревня, — все того же старика, что бродил с косой, и вновь услышим его безумное бормотание: «А как же, есть в деревне волхвы. Вот бабка Маня — волхв...» и т.д. и т.п.

Что это? Зачем это? Кому нужны деревенские бабки, волхвы и весь этот невнятный фольклорный лепет странноватых персонажей, что мечутся как оглашенные, пытаясь правдами и неправдами заговорить, заворожить, переиграть колдовство природы? Забота у них одна — хитростью, «задом наперед» пройти сквозь опасности неведомого, невидимого, но реально существующего мира, силы которого явлены им и в эротическом волнении крови, и в угрожающе прекрасных очертаниях обступающего ландшафта. Эта языческая природная мистика в деревенском мирке, где индивидуальный разум, воля и чувства пребывают в зачаточном состоянии, оказывается неизмеримо сильнее и христианских заповедей, и, уж конечно, трезво рационального отношения к жизни.

Народная мистика — вещь обоюдоострая и опасная. Но такая же неотъемлемая от национального бытия, как история с географией. Глядя фильм «Кострома», понимаешь, что сказочный лес фольклора уходит корнями в абсолютно реальную почву и все поверья и суеверья, заговоры и обряды, сказки и небылицы — не просто склад архетипов коллективного бессознательного, но непосредственный отклик коллективной души на таинственные мистические токи природной стихии.

Сегодня все это воспринимается нами как экзотика или архаика. Как то, что обречено погибнуть под асфальтом цивилизации. Однако еще неизвестно, что окажется сильнее: секулярно-рациональная цивилизация или буйные побеги почвенного самосознания. Недаром же продюсер Сельянов в условиях глубочайшего кризиса русской национальной идентификации снова и снова предпринимает попытки углубиться в темные слои коллективного бессознательного. Снова и снова рискует он забрасывать невод в эту страшную глубину и вычерпывает оттуда странные, подчас пугающие и шокирующие нас артефакты. Тут и «патриотический» фильм «Война» А.Балабанова, и лубочный «Сказ про Федота-стрельца» С.Овчарова, и народный боевик «Брат-2»... «Кострома» — из того же ряда. Демонстрация неискоренимого народного язычества, теснейшим образом связанного с почвой, с российским ландшафтом, с фольклорным менталитетом, по всей видимости, сегодня нужна, потому что, не зная этого, просто невозможно «почуять» лежащую под нами страну.

ЗОЯ КОШЕЛЕВА

Портреты и события

Проект «Поколение» был задуман во ВГИКе как профессиональная практика для будущих режиссеров неигрового кино в условиях, максимально приближенных к боевым, то есть на студиях, на настоящем, а не учебном кинопроизводстве. Первый опыт — киноальманах «Поколение-2000»[1] — оказался удачным (это были фильмы студентов Виктора Лисаковича), и проект был продолжен.

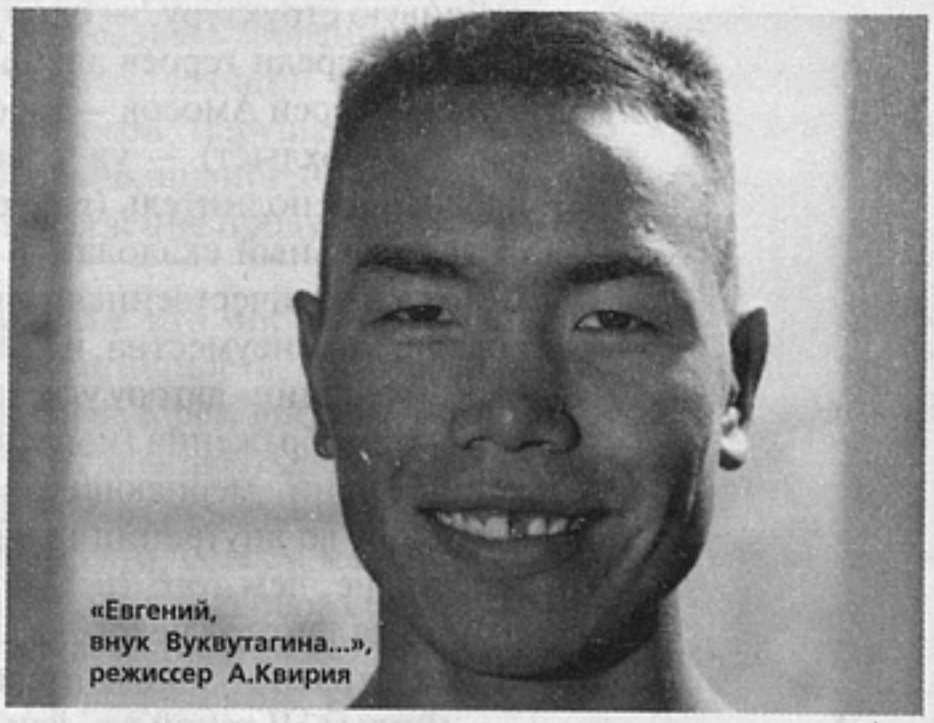
Итак, проект «Поколение» — это лицо нашей молодой документалистики, тех, кто начинает.

В альманах «Поколение-2001» включено двенадцать картин (в основном их авторы — дипломники мастерской С.Мирошниченко и А.Железнякова). Десять из них сняты в жанре кинопортрета, и только в двух в основе драматургического построения лежат события.

Молодых режиссеров по большей части привлекают люди особенные, чем-то из толпы выделяющиеся. Вряд ли в этом интересе большинства к ярким личностям (преимущественно музыкантам, что показательно) можно усмотреть тенденцию или начало нового направления, скорее всего, эти предпочтения связаны просто с возрастом авторов, которые еще не научились видеть необыкновенное в обыденном. Некоторую общую тенденцию можно, однако, увидеть в том, что среди выбранных героев нет ни одной асоциальной личности, никто из них не бросает вызов окружающему миру, не раздает «пощечин общественному вкусу», все они заняты самовыражением, реализацией собственного таланта и именно этим интересны режиссеру, который занят примерно тем же самым.

Смотреть на молодых музыкантов было, по меньшей мере, любопытно. Федул Жадный (в самом имени уже интрига, правда, объясняемая довольно прозаично: он Жадный, по-

«Крестьянин Пак», режиссер Д.Белоусов



«Евгений, внук Вуквутагина...», режиссер А.Квирия

«Поколение-2001»
Продюсерский центр «Диалог»
Россия
2002

[1] Подробнее см.: «Искусство кино», 2001, № 6.

тому что Демьян Бедный, а Максим, в свою очередь, Горький) — герой одноименной картины режиссера А.Анаяна — самый популярный певец в Самаре, местная рок-звезда. Милый мальчик, не очень талантливый, но чрезвычайно востребованный молодежью; дискотеки, где он выступает, всегда забиты народом до отказа. Он сам сочиняет незамысловатые тексты своих тинэйджеровских песен и выходит на сцену то ли в больничной пижаме, то ли в концлагерной робе да еще в темных очках и придурковатой шапочке. Его творчество — одна из современных форм пассивного подросткового протеста против навязываемых реальностью, улицей, родителями и СМИ клишированных форм поведения. «Ну и что с того, что у нас дурные лица? Мы хотим плясать, мы умеем веселиться!» — кричит со сцены Федул скачущим во всполохах света таким же, как он, молодым людям. Главный герой озабочен только собственной популярностью и индивидуальным успехом и вовсе не собирается становиться идеологом или тем более демиургом толпы, танцующей под его песни. Однако одно из безусловных достоинств картины — ее внятность, успешное преодоление распространенной в современном документальном кино установки на фактическую неясность происходящего в кадре — кто? где? когда? зачем? — будто бы способствующей метафизике образа. Здесь, напротив, все с самого начала ясно, и зритель не должен мучиться догадками до появления финальных титров.

Картина еще об одном рок-музыканте «Сансара. Переселение душ» (режиссер Д.Селезнева) сделана в совершенно иной, не репортажной, а скорее поэтической манере. Автор ищет (и иногда находит) равновесие между ассоциативным экранным образом и реальным человеком, выбранным в герои. Это и понятно, ведь герой обладает, по-видимому, серьезным музыкальным и поэтическим талантом, это современный вариант молодого Гребенщикова — философская лирика, медитативный стиль исполнения и, как нынче полагается, духовные искания в области восточных религиозных философий. При таком материале некоторая нарочитость режиссерских приемов выглядит вполне аутентично. Вот камера сверху рассматривает героя, Сашу Лебедева, свернувшегося калачиком на чем-то похожем на опустевшую клумбу. Камера поднимается все выше, фигура замершего человека все меньше и уязвимее, чувство одиночества, знакомое каждому художнику, все сильнее. Рассказывая о себе, герой осматривает окрестности из слегка покачиваемой ветром люльки колеса обозрения, совершающего восходящее движение, верхняя точка подъема и спуск на землю остаются за кадром. Очень удачная метафора — путь музыканта-поэта к середине жизни, может быть, к славе, именно в этом временно́м промежутке мы и застали героя, чей характер показан во внутреннем движении от подросткового эгоцентризма к осознанию связи с миром и появлению чувства ответственности. Перелом наступает в тот момент, когда у Саши рождается ребенок. Найденная режиссером сюжетная кульминация, придающая композиции устойчивую структуру, — одно из принципиальных достоинств картины.

Есть среди героев альманаха и приверженец классического музыкального стиля. Андрей Амосов — герой романтической «Мелодии одной души» (режиссер О.Рябохлыст) — уж совсем необыкновенная личность: композитор, прекрасный исполнитель (играет на балалайке), преподаватель да к тому же профессиональный скалолаз. В звуковое пространство фильма допущены только музыка и величественная тишина скал, человеческая речь здесь, действительно, совершенно неуместна, и «немота» картины воспринимается естественно. В начале «Мелодии» автору удается создать возвышенное настроение, романтические изыски изображения (контрастные сочетания темных и светлых тонов, таинственные тени, мерцающие во тьме огоньки) трансформируются в бытийный контекст, во внутренний мир героя. Но многозначительности в картине гораздо больше, чем того требуют чувство меры и художественный вкус. В финале одинокая фигура человека со скрещенными руками на вершине покоренной скалы в красно-черных отсветах заката воспринимается просто как пародия.

Фильм «Я такой же, как все...» (режиссер А.Филимонова) смонтирован так плотно и емко, что за десять минут экранного времени можно вполне составить психологический портрет героя — молодого скульптора Дмитрия Каминскера. Режиссер, отсекая все лишнее, выделяет из материала и соединяет знаковые для понимания характера героя детали, подробности, планы — вот старый деревян-

ный дом, в котором он вырос, мастерская отца, «волшебный» чердак, где «живут» его собственные скульптуры, в обществе которых он находит душевное равновесие. Сказочно-мифические существа и готические композиции выдают внутреннюю эмоциональную напряженность художника, спрятанную за внешней сдержанностью и флегматичностью.

Двадцатилетний дрессировщик слонов Андрей Корнилов — герой «Аттракциона» (режиссер Р.Анисимов) — человек совершенно иного склада — веселый, разговорчивый, с камерой общается с видимым удовольствием, а артистическая легкость, с которой он управляется с огромными слонами, достойна восхищения. Фильм портит только то, что многие существенные для документального рассказа подробности остались за кадром, непонятно, что за цирк, где находится, почему в нем так мало зрителей и так далее.

В целом герои перечисленных картин-портретов словно парят в мироздании, приметы времени — лишь фон, необязательный, не несущий в структуре фильма смысловой нагрузки. Отсутствие стремления к типизации, желание затвориться в частной жизни, надо полагать, реакция на непрерывные потоки «общественно значимой» и очень часто ничего не значащей информации. И все же это один из главных недостатков современной документалистики, как избыточная идеологизация — прежней.

Может быть, поэтому неплохо сделанный фильм «Крестьянин Пак» (режиссер Д.Белоусов) о корейском земледельце, живущем на Кубани, оказался самым скучным. За рамки еще одного привычного социального репортажа режиссеру выйти не удалось.

А самым незначительным по смыслу и неоправданно манерным по исполнению «прозвучал» в альманахе фильм «Евгений, внук Вуквутагина...» режиссера А.Квирия. На Чукотку, где стоит «самый северный светофор в мире» и живет «самый молодой шаман» Евгений, приезжает «самый молодой губернатор России» — Роман Абрамович. Вот, собственно, и все содержание, обрамленное панорамными съемками фольклорного праздника и немыслимых красот этого далекого края. Совершенно непонятно, о чем, собственно, этот фильм, для чего этот набор ничем не связанных между собой фраз, в каждой из которых есть слово «молодой».

А картина «Я и мир» (режиссер И.Петров), может быть, совершенно случайно оказалась в эпицентре сегодняшних геокультурных проблем. Ее герой — молодой татарин, правоверный мусульманин, студент исторического факультета Казанского университета — образованный, хорошо воспитанный, культурный и доброжелательный молодой человек. Образная система фильма документальна, все метафоры «подсмотрены» в реальной жизни. На фоне закадрового монолога героя о роли наставника, осуществляющего «связь времен», без которой невозможно сохранение культурных ценностей, археологи по цепочке, из рук в руки, передают какой-то предмет, найденный при раскопках. Напротив, когда речь идет о свойстве человеческой памяти все предавать забвению, на экране появляется асфальтовый каток, методично выравнивающий земную поверхность. Несмотря на затянутость некоторых эпизодов, нарушающих ритм картины, внутрикадровое пространство последовательно подчинено режиссерскому замыслу, благодаря чему фильм оставляет впечатление продуманного художественного целого.

Как ни странно, единственный из героев альманаха, кто мог бы претендовать если не на социальную, то хотя бы на сословную типичность, — православный священник из Высоцкого монастыря в Серпухове, герой фильма «Чаша» (режиссер А.Тропкин). Вот уже восемь лет он служит в монастырском храме, где хранится икона «Неупиваемая чаша», у которой просят исцеления от тяжкого недуга-порока — пьянства. Иеромонах Алексий (кстати, совсем молодой человек), как и любой православный батюшка, пропускает через свое сердце тысячи человеческих трагедий и молится за всех, такую он выбрал «работу». «Подчас изнемогаешь от человеческого горя, кажется, не выдержишь, не найдешь слов утешения, — устало опустив голову, говорит священник, — а потом ничего, находятся силы...» Картина наполнена надеждой и светом. Эстетика ее в гармонии с внутренним содержанием строится на визуальном обозначении физического и метафизического пространства, в котором пересекаются пласты рус-

ской истории. В центре обозначенного пространства — храм, заполненный молящимися. И кажется, что не все еще потеряно, что русская история продолжается, ведь в храме, заложенном преподобным Сергием Радонежским на высоком берегу Нары, люди исповедуются и причащаются, как и семьсот лет назад.

Самым пронзительным и сильным было впечатление от фильма Л.Кулагиной с банальным, казалось бы, названием «Про любовь». И не только потому, что речь о детском доме, о детях-сиротах, у большинства из которых родители живы-здоровы, только пьют как сумасшедшие или в тюрьме сидят. Главное в этой картине — стиль изображения, не сирый и серый, как бы запрограммированный самой темой и потому ожидаемый, а спокойный и просветленный, без надрыва, но и без приукрашивания неприглядной действительности, ведь детский дом даже с чистым бельем и не очень обшарпанными стенами все равно детский дом. Тональность изображения определяется не трагичностью детских судеб, а любовью, несмотря ни на что живущей в сердцах обитателей этого печального дома: у детей к бросившим их родителям, у воспитателей к детям, у подростков друг к другу, а главное — у режиссера к героям. Внутренний сюжет фильма развивается от темного к светлому. Детей забирают от лишенной родительских прав матери, маленькие девочки нянчат кукол и рисуют наивные детские рисунки, на которых все хорошо и даже солнце улыбается во весь рот (замечательно смонтированы безмятежные лица спящих детей и их открытые миру рисунки), девочки-подростки сочиняют стихи о любви, выросшая воспитанница детского дома отказывается от аборта и мечтает о будущем ребенке, рассказывает, как она его будет любить, уже любит. В каждой из перечисленных частей запечатлены эпизоды из жизни разных детей, ни в чем не похожих друг на друга, ни в чем, кроме одного — сиротства. В картине нет сквозного героя, но есть общая судьба брошенных детей, и режиссер оставляет нам возможность надеяться, что не у всех судьба будет тотально трагическая.

Наверное, благодаря таким фильмам общее впечатление от альманаха, «собранья пестрых глав», светлое. Правда, несколько странным и даже настораживающим показалось то, что никто из молодых режиссеров (в отличие от авторов «Поколения-2000») не затронул тему войны. Этот факт, хотя и косвенно, подтверждает существование в нашем сознании двух параллельных миров, связанных между собой только виртуально, — в одном убивают, а в другом живут так, как будто бы ничего не происходит. Но важно, что большинство режиссеров, к счастью, не страдают любовью просто к красивым картинкам, а снимают то, что считают интересным и достойным внимания. В фильмах практически отсутствуют как мифотворчество, так и стремление подчинить предкамерную реальность собственным амбициям.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам печати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033
ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

Магазин «Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

Кинотеатр «5 звезд»
ул. Бахрушина, 25

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951-9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

К О М М Е Н Т А Р И И

фото Д. Демского

АЛЕКСАНДР ХВАН

Амур

В 1931 году императорская Япония в результате молниеносной войны оккупировала значительную часть Китая, в том числе Маньчжурию, и образовала на территории этой провинции государство Маньчжоу-Го. Эти события получили величественное отражение в фильме Бернардо Бертолуччи «Последний император». Один наш режиссер даже взял себе псевдоним в честь героя этой эпопеи Пу И (он, правда, немножко ошибся: в восточных языках фамилией является первый слог, а фамилия последнего китайского императора была Пу). Существует и кинохроника, несколько кадров из нее я включил в свой дебют «Доминус», совершенно не отдавая себе отчет, какую «арку» протягиваю через свою, и не только свою, жизнь. «Буря над Азией» (кстати, это название документального фильма Фрэнка Капры) вызвала гигантское переселение народов. На территории Маньчжурии, например, искони жили этнические корейцы, почти все они снялись с места. В 1934 году государственную границу СССР, которая проходила по реке Амур (ничего себе названьице!), пятилетним мальчиком пересек мой отец.

Его родители и соседи — а на Север пошла вся деревня — долго бродили по лесам, питаясь травой и насекомыми. Затем стояли по колено в воде, не понимая, что русские пограничники в островерхих шлемах разрешают им перейти границу, а вовсе не приказывают стоять на месте. Русского языка никто из маньчжурских корейцев не знал, и, как помнит отец, интонации людей в буденовках казались им странными и угрожающими.

Память ребенка, которым он тогда был, сохранила детали диффузии абсолютно разных культур. Упомяну, например, ночные горшки, которые показались пришельцам наиболее удобными сосудами для приготовления пищи — и форма приятная, и ручка удобная. Или отвратительно экзотичный вкус борща, которым их, наверное, угостили новые соседи: почему суп сладкий?! Врастание происходило на самом нижнем, бытовом уровне: простые люди — корейские крестьяне — начали соседствовать с другими простыми людьми — жителями русского шахтерского поселка. Я не знаю всех перипетий переселения семьи моих предков, в памяти ребенка — моего отца — конечно, все это существует, но лишь в виде коротких обрывков. Знаю только, что они наконец поселились в Черногорске, шахтерском городке где-то в Красноярском крае.

Моя мама родилась в 1931 году, как раз в то время, когда происходили японские бомбардировки Шанхая, Нанкина и других китайских городов. Это запечатлено кинохроникой, которую я, ничтоже сумняшеся, вставил в свой первый фильм. Ни она, естественно, ни ее родители о той войне не знали. В теплом малороссийском городе Бердянске войны пока еще не было. Впрочем, ее рождению тоже предшествовала драма.

Помню рассказ бабушки, Шуваловой Клавдии Алексеевны, маминой мамы: «...И тут она взмахнула рукой, и я вдруг поняла: там кислота!» Моя бабушка, которую за глаза обзывали графиней, всегда утверждала, что она дочь сапожника. Малороссийский говор, правда, пробивался у нее только в тех редких случаях, когда она благоволила приоткрыть вуаль над историями своей юности; в остальное время она, как правило, бормотала что-то по-французски. Я, к сожалению, помню ее только очень старой...

...Она была невероятно, фантастически красива! У меня даже есть стихотворение в прозе о том, что все женщины, в которых я влюбляюсь, похожи на мою бабушку... на старой фотографии...

Насколько я знаю, ее брак с моим дедом, Яковом Соломоновичем Копелиовичем, на четыре года ее моложе, считался мезальянсом. Кажется, ее прокляли родители... Или его... В общем, кто-то в кого-то брызгал кислотой...

Потом, впрочем, все у них пошло хорошо: они поженились — родители их простили или просто умерли. Моя маленькая мама росла принцессой. Наилучшим образом антураж ее детства мое воображение представляет кадрами из фильма «Подкидыш» — белые платья и пиджаки, шляпки и зонтики, газированная вода, можно и «без сиропа!..», редкие легковые автомобили на почти пустых улицах.

Детство моего отца проходило совсем в других декорациях.

Цитирую его воспоминания: «...Мы, корейские дети, босоногие, чумазые, оборванные, бегали по улице, а русские, дети и взрослые, смеялись над нами, издевались, смотрели косо, с пренебрежением. И первое, чему я научился, это, кажется, ругаться, драться, всегда отвечать обидчику. Потом уже вместе с русскими ребятами ходили за город, в степь, копали саранки, хлебники, солодку — в общем, жили на подножном корму. А вечером возвращались в город, по пути заходили в магазин. Одна группа шла к прилавку покупать хлеб, другие приподнимали стекла витрин и таскали за пазуху колбасу или что-нибудь еще. А потом садились где-нибудь за углом и обедали, было очень весело!..»

Было очень весело... Работа в шахте с четырнадцати лет. Сиротство — родители умерли рано, его растила старшая сестра. Как он вообще сумел окончить русскую школу, а затем еще и поступить в институт — для меня до сих пор загадка! Уже взрослым человеком — тогда взрослели рано, — девятнадцати лет, мой отец совершил невероятный поступок: чтобы получить паспорт и, соответственно, советское гражданство, он написал письмо в Верховный Совет, и через месяц черногорский райотдел внутренних дел (или как тогда это называлось) получил телеграмму за подписью Ворошилова. Паспорт и гражданство ему дали. Больше того, и в институт он поступил! Жестокие свинцовые сатанинские годы — рубеж 40—50-х... Что это были за чудеса? Скажут: талант, гены, пассионарность. Я думаю иначе: это Амур, шаловливый маленький бог с крылышками вел моего отца.

Маму привела на Алтай война. Мой дед Яков Соломонович стал к тому времени небольшим, но начальником в области машиностроения. Их семью — маму, ее старшего брата, мамину маму «графиню» — эвакуировали сначала в Казахстан, потом в Барнаул. Там она достаточно поздно, взрослой девушкой, закончила школу и поступила в Алтайский машиностроительный. На вступительном экзамене по математике ей помог ответить небольшого роста корейский парнишка... Мезальянс повторился: потом было много чего — разлука «навсегда», когда семью Копелиовичей — Шуваловых специально перевели в далекий (от Барнаула) город Чебоксары, распределение туда же моего отца, которого он добился вопреки всем законам (и закономерностям) времени, мое рождение, после которого родители простили влюбленных, — это все истории другого романа. Главное все-таки произошло раньше: когда отец, ничего не понимая, ребенком переходил реку с таким красноречивым названием — Амур.

Крылатый бог колчан уж приготовил,
И вот — твоя стрела...

Разница в происхождении не помешала моим родителям встретиться. Эта встреча не могла произойти ни по каким законам природы. Для этого должна была случиться война. Сначала та, азиатская, неведомая нам, потом наша, родная, Великая.

Великая война, и все, что с ней связано, должна была случиться — чтобы родился я!

Верите ли вы в чудеса?

Конечно, верю! Я наблюдал их неоднократно, и сам являюсь результатом чуда. Так же, как и вы, вероятно...

Недавно мамы не стало. По моей просьбе — чтобы отвлечь его, увлечь чем-нибудь, хоть как-то наполнить его жизнь — отец начал записывать воспоминания. Они и сами по себе потрясающий материал — я обязательно сделаю по ним фильм, но меня поразило в этих записках кое-что другое. В них есть сказки, которые рассказывал (по-корейски, конечно) его, неведомый мне, отец, и сны, которые снились ему в детстве, в юности и сейчас — в старости. Верите ли? Я видел практически те же сны.

Часто перечитываю Л.Улицкую. Ее «Казус Кукоцкого». Удивительно совпадение не знания даже, а тех образов, видений, которые кажутся совершенно индивидуальными, сугубо личными и вдруг оказываются общими. Каждое из таких редких в жизни совпадений представляется чудом, но не есть ли они на самом деле проявление того общего знания, что присуще всем! Знания об общей *другой* реальности. Люди редко говорят о таких вещах. Наверное, здесь действует некое целомудрие, которое запрещает нам обсуждать детали интимных переживаний независимо от того, относятся они к жизни тела или связаны с путешествиями души. Только лишенные стыда или чувства такта кричат об этих своих «открытиях», а самые глупые и бесстыдные считают их своим отличием, знаком избранности, выделяющим их из остального человечества, которое пребывает, по их мнению, в отсталости и косности.

Отсюда все эти «несущие свет», «посвященные» — Блаватские, Рерихи и иже с ними. Наивное высокомерие этих проповедников и адептов на самом деле есть только смешная и опасная ограниченность. Особенно опасны те из них, кто, уверовав в свою особость, сделали ее орудием удовлетворения амбиций, жажды власти — то есть в конечном счете комплекса неполноценности. Такую возможность дает им, как ни печально, именно всеобщность переживаний и видений, на которые они опираются, подлинность и притягательность *другого мира*.

Потребность переживать встречи с *настоящей* реальностью испытывают все люди. И у нас есть эта возможность! Созерцание подлинного себя, которое дают нам сновидения. Радость надежды на возможность целостного, нераздробленного существования, которую дарит нам художественное творчество — душевный опыт развитой личности, объективированный искусством автора. Любовь...

Я все готов простить Ларсу фон Триеру за диалог в начале фильма «Рассекая волны»:

— Знаешь ли ты, Бесс, что полезного нам принесли иностранцы?

— Музыку, — ответила она...

МЕЛОЧИ КУЛЬТУРЫ

ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО

Логотипы

Супруга Президента остановила реформу русской орфографии. За что ей огромное спасибо. Напрашивается фундаментальный оценочно-исторический вывод: Президент хорош уже тем, что у него есть жена. Хорош и как функционально-политическая позиция, и как конкретный персонаж, член определенной супружеской пары. Ведь его супруга неформально, но окончательно решила вопрос, непосильный для всей национальной интеллигенции. Настоятельные протесты людей культуры против столь же разрушительных, сколь и затратных орфографических нововведений оставались втуне, пока не сработали остатки монархической традиции.

Теперь надо бы попросить Л.Путину обратить внимание на реформу образования — кровную сестрицу неудавшейся языковой модернизации. Запал-то ведь тот же самый. Все мало-мальски материальное уже использовали как источник корпоративной ренты, остались идеальные ресурсы — язык и образование. Словари и учебники: огромные и обязательные тиражи, гарантированные госзаказы... Остроумный приватизационный ход — превратить в кормушку ментальную основу и интеллектуальное будущее страны!..

Впрочем, с образованием еще посмотрим, а вот языковая реформа исподволь идет (если уже не произошла). Независимо от лоббизма орфографической комиссии, а также и от спасительного вмешательства, остановившего победное шествие профессора Лопатина, ведет реформу рынок.

Рынок как языковая практика. Рынок оперирует брендами, а бренды — это также слова и словосочетания: язык. Рынок можно рассматривать как языковую практику, ведь в ходу на нем прежде всего виртуальные стоимости. Продукты могут ничем не отличаться друг от друга; конкурентную разнокачественность им придают этикетки, наименования, слоганы. Товарные наименования обладают разной степенью так называемой раскрученности. Раскрученность выражается в том числе (или даже прежде всего) в плотности участия названий торговых марок в языковом процессе. Чем статистически прочнее бренд интегрирован в речь, тем он коммерчески успешнее. Рынок по-своему подтверждает первичность слова — не только функциональную, но даже и генетическую. Ведь совсем не обязательно создавать новую потребительскую стоимость. Она появится, если в речевое пространство проникнет новый лейбл.

Сознанию, не избывшему утопические надежды на то, что народ когда-нибудь да понесет с базара Белинского и Гоголя, телевизионные выкрики вроде *«Честер любит Читос!»* кажутся инвазиями ликующей абракадабры в нормальный язык. Вроде надо думать о диалекте, жаргоне, субкультурном сленге. Но реклама — далеко не субкультура, и ее дискурс совсем не локален.

Ведь субкультура не может превалировать в пространстве и времени. Реклама же располагает преференциями повсеместности и непрерывности. Если

сравнивать с другой привилегированной речевой практикой — информационно-политической, то вывески, уличные щиты и растяжки, составляющие говорящее пространство города, в политике используются, пожалуй, лишь в период выборов, тогда как в торговле — постоянно. Реклама составляет также превалирующую область теледействительности. Новости транслируются в среднем раз в два часа, тогда как рекламные блоки — в среднем каждые пятнадцать-двадцать минут (а то и каждую пятиминутку, если брать все метровые каналы в совокупности). Более того, политическая информация, пронизанная, а часто и инициируемая нуждами пиара, сама в значительной мере является рекламой (как, собственно, и почти любая информация). Политика же активно входит в обыденную речь (хотя бы потому, что новости обсуждаются), а вместе с нею пролезает в житейские разговоры и реклама.

Но у рекламы есть и свои каналы распространения в повседневном общении. Их по меньшей мере три: два очевидных, третий (точнее, нулевой) — латентный.

Под нулевым каналом имеется в виду внутренняя речь, которой озвучивается любая читаемая или слышимая информация. Посколѣку реклама достигла статуса заполнителя повседневности, то мы постоянно и неслышимо говорим ее слоганами. Приходит на ум древнее представление о «мировой музыке», предшествовавшее понятию эфира из старой физики и современным представлениям о континууме гравитации. Musica mundana, издаваемая движением космических сфер, звучит постоянно, люди слышат ее непрерывно от рождения до смерти и потому не замечают — так же, как невидимый и невесомый эфир или всемирное тяготение. И точно так же, как беспрестанно-вынужденное внутреннее бормотание: «Пиво Дизель и все-таки мы вместе Орбит свежая мята Кометгель это я называю под контролем пиво Сокол качество на высоте с истинной свежестью Рондо Сникерс-супер когда зверский аппетит Тефаль ты думаешь о нас Рыжий Ап веселая вкуснятина...»

О других путях экспансии. Первый: тема покупок, так или иначе оговариваемая в каждой семье. Второй: преобладающий тип юмора. О стимулируемом рекламой способе шутить можно судить по репризам из программ КВН, по монологам эстрадных сатириков. Если до 90-х годов доминировало обыгрывание пропагандистско-политических клише, то вот уж лет десять источником ходовых комических парафразов служит преимущественно реклама. Шутки следуют по пятам за тетей Асей, двумя в одном, тремя в одном, прокладками с крылышками и уходят вместе с соответствующими роликами, уступая место новым таким же.

Но не только популярное комикование зависит от рекламы — она от него тоже. Ведь благодаря юмористическому использованию реклама фольклоризуется, становится частью народной словесности.

Даже не частью — моделью. Ведь в повседневную речь внедряются не просто товарные имена, а лексические корни и грамматические конструкции. Между тем лексические основы и грамматические отношения составляют внутреннюю форму языка. А внутренняя форма языка задает способ видеть мир...

Ономастическая плотность. Много говорится о засорении языка, связанном с иностранными словами, которыми изобилует реклама. Однако дело не только в иноязычном мусоре и даже не в его концентрации, а в том, что рекламная речь состоит главным образом из имен собственных (как иноязычных, так и русских), заменяющих имена существительные. Иногда такие замены отдают вивисекцией — как, например, «Сан Саныч с телятинкой», — иногда неопознаваемостью действующего субъекта (неопознаваемостью — если не глядеть на картинку, а телевизор ведь зачастую работает, как радио, его слышат, но на экран не смотрят), как в приводившемся слогане «Честер любит Читос». Это высказывание напоминает о сепульках из лемовских «Путешествий Йона Тихого» — слове, перевод которого невозможно было найти в инопланетных словарях.

Но сепулькоподобие рекламных имен все же не главное. Главное то, что они вытесняют из речи имена существительные. А с ними из языка и мысли вытесняется концепт сущности. Понятными и/или связанными с обобщенными представлениями остаются одни глаголы. В рекламном дискурсе действуют бес-

сущностные величины. Предполагается, что наша современность (в которой рекламный дискурс господствует) есть мир динамичной несущественности.

Буйное ономастическое цветение приводит к еще одному грамматико-ментальному эффекту: единичным (его носитель — товарное имя собственное) из языка изгоняется родовое (категория товара). Вне картинки из рекламы невозможно понять, что «Рондо», которое обеспечивает близость благодаря истинной свежести, — это конфетки и что «Ментос», который, в свою очередь, есть сама свежесть жизни, тоже не что иное, как мятные конфетки. Мятных конфеток больше нет, есть «Рондо» и «Ментос». Нет также моющих средств, а есть «моя сестричка «Капля Сорти» и «Бимакс», который «представляет новый «Бимакс» (то есть одно отдельное, изображающее из себя общее, представляет дочернее, по отношению к этому квазиобщему — отдельное). Нет и шоколадок — место функционального определения товара наперегонки тщатся оккупировать «Сникерс-супер» и иже с ним. Да и кофе теперь отсутствует: кредо кофемана звучит так: *«Я люблю тебя, «Гранд»*, а анафема того же кофемана выражается гневным разоблачением: *«Это был не «Нескафе»!»* И зубной пасты тоже нет. Так прямо и говорится: *«Нам больше не нужна зубная паста. Мы пользуемся «Аквафреш»*.

Пространство категорий (следовательно, также идей, и нечего тосковать об отсутствии внятной идеологии) сжимается под натиском агрессивных единичностей. Каждая из них самозванно выдвигает себя на роль родового понятия. Потребительная ценность, свойственная определенной разновидности товаров, аннексируется отдельной рыночной маркой, как будто функциональных аналогов нет и не может быть. На этом фоне добропорядочными исповедниками нормальной речи смотрятся патриархально-иконописные названия продуктов, например «Вермишель «Александра и Софья». Но есть и обманки. Вроде к имени собственному приставлено поясняющее родовое существительное, ан нет, и оно указывает на имя собственное. Например: «Интеко» — особенности национальной пластмассы» (родовая, казалось бы, пластмасса, поданная через «особенности национальной...», апеллирует к названиям известных фильмов про охоту и рыбалку).

Пусть бы и боролись между собой, хоть и с использованием грязных грамматических технологий. Но ведь результат этой борьбы не может не отзываться в сознании. Категории, причем из числа первостатейных, образующих фонд поэтических, моральных, метафизических понятий, уже несколько лет как «плывут» — дрейфуют в сторону утилизующего снижения смысла. «Выбери бесценное произведение искусства! Выбери «Максвел хаус» — три в одном!» Если подобное приспособительское унижение переживает словосочетание «произведение искусства», исходный категориальный статус которого к тому же, не без расчетливой эксплуатации традиций, подчеркивается нерыночным эпитетом «бесценный», то чего ожидать от более расхожего понятия «проблема». Когда-то оно ассоциировалось с Институтом физических проблем, с «Проблемами философии», «Проблемами мира и социализма»... Но уже довольно давно, и не только в рекламной речи, «проблемной» стала кожа, укоренились в словоупотреблении обывателей «проблемные» дни... Аналогичные трансформации испытывает понятие «мир», о традиционной обобщенности-высоте которого излишне говорить. Какой-нибудь пакет сока приравнивается к универсуму: «Джей-севен» — мир желаний, мир возможностей!»

Реклама вообще работает на снижении традиции. Возвышать товар, оказывается, можно исключительно в духе, редукционистском по отношению к культурным накоплениям, иначе получается не слишком эффективно. Реклама пива «Дизель» обыгрывает дихотомию «ангельское — дьявольское», а попутно, поскольку ангел на картинке представлен женской фигурой, и библейскую историю грехопадения. Таковы девальвирующие амбиции рекламы.

Типовое в значении уникального. Оползанию категорий по-своему содействует процесс, на первый взгляд обратный рассмотренному: использование категорий в качестве имен собственных. Вермишель «Вермишель» еще не появилась, но в периодике находим названия: газета «Газета», журнал «Еженедельный журнал», «Газета.ru», «Сегодняшняя газета».

Понятно, отчего такое: новое название для печатного органа придумать затруднительно. В именах ежедневных новостных изданий и программ обязательны концепты: информационный, темпоральный, топонимический. То есть должны быть или новости-вести-известия, или время-сегодня-завтра-намедни-сейчас, или Россия-Москва-Урюпинск. Все эти возможности уже использованы в давно учрежденных изданиях. Зато понятия «газета» или «еженедельник» уже включают в себя по меньшей мере концепты времени и новостей. Отчего ж не сделать их именами собственными? Так что же, никакой языковой тенденции нет?

Не было бы, если бы то же самое не происходило в далеких от периодики областях — например, на рынке лекарств или моющих средств. Упомяну капли от насморка «Длянос», рекламируемые каждый осенне-зимний сезон, или недавно начавшее свое рыночное продвижение жидкое моющее средство «Капля». Или препарат, продвигаемый под названием «Простата-рекс», то есть «простата-король». Прежде аптечные препараты никогда не носили функциональных родовых имен. Их называли по действующим веществам или особым латинизированным термином, закрепленным за химической субстанцией, или по функции, но названной обязательно по латыни. Для обывателя, заучивавшего непонятные названия наизусть или записывавшего, чтоб не забыть, фармацевтика была царством высокой науки, естественным образом непонятной. В аптеке ненаучно просили: «Дайте что-нибудь от головы». Теперь аптеки и фармкомпании пошли навстречу необразованности потребителя. Спрашивай для носа — не ошибешься: есть капли «Длянос», интересуешься насчет простаты, так вот тебе — и не как-нибудь, а в самом лучшем, поистине королевском виде, чтоб уж наверняка (купил).

Причины превращения функционально-родовых обозначений в имена собственные в фармакопее явно иные, чем на рынке периодики. Речь должна идти о распространении самолечения — вследствие уменьшающейся доступности медицины как у нас в стране, так и за рубежом. Среди причин — нехватка времени при нынешнем темпе жизни на посещения врача, невозможность официально болеть при существующем состоянии рынка труда, не в последнюю очередь — коммерциализация медицины, которая делает квалифицированные консультации обременительными для бюджета пациентов. Отсюда аптечная легализация «чего-нибудь от головы».

Итак, причины ономастического процесса разродовления в фармацевтике и в СМИ разные, а эффект один: вытеснение категорий именами собственными, так сказать, изнутри: вообще-то, так действует вирус иммунодефицита...

Лексические варваризмы. В общем смысле речь должна идти об огрублении мира понятий и идей. Огрубление носит прикладной характер, применяется к неразвитым, нечленораздельным представлениям. На этой почве возникает новая лексическая эстетика: цветистая и архаическая, напоминающая не то о детстве, не то о ранних культурах.

Еще немного о рынке лекарств. Мало того что функция фармацевтического средства теперь используется в качестве имени собственного. Облегчение покупательского выбора препарата продолжается заменой определения лечебной функции препарата на звукоподражательные эффекты, передающие работу здорового органа. Пионером в этом ряду является наименование препарата для нормализации сердечного ритма «Пумпан». Так дети указывают на собаку: «ав-ав». Кстати, вот еще «ав-ав», и тоже фармацевтическое. «Забыл это лекарство. А называется суперпросто. Суперпросто — супрастин». На звукоподражательное вытеснение здесь работает «народная» (псевдонародная, как якобы у Лескова) этимология названия.

Впрочем, что это все о лекарствах да о лекарствах. Почти той же предельной (запредельной) назывательной внятностью обладают уже приводившиеся «Простата-рекс» или «Аквафреш». Царственная простата, свежая вода — не вспоминаются ли имена индейцев из детского чтива-смотрива: Орлиный Глаз, Большой Змей? Плюс ясное указание на полезные свойства. Да, впрочем, Орлиный Глаз — тоже указание на свойства: вождь царствен и зорок, как, собственно, и подобает вождю.

Можно и без отсылки к функции. Просто — «Любимый» (сок), «Чемпион» (опять же сок), «Фиеста» (не помню что)... А можно — с комбинацией единичной ономастики и «Орлиного Глаза»: «Орбит» — сладкая мята». В сущности, к королевскому «ав-ав» сводится большинство товарных имен. Все они акцентируют некие супериальные достоинства («Фанта — суперлимон», «суперкачество по суперцене») — достоинства волшебные (недаром рекламируемые продукты по признаку несводимости к привычному ходу вещей настоятельно противопоставляются аналогам вообще — некоему, например, *Обычному* порошку), достоинства таинственные (отсюда рассмотренная выше неопознаваемость — сепулькоподобная загадочность многих рыночных имен собственных).

Волапюк контекстов. В языке брендов возникает мир несущественной динамики, в котором нет самостоятельных категорий, а есть лишь трансцендентные функции, по сути дела к субстанциям-видам не приуроченные, а проявляемые в качестве эманации некоего имени собственного. Похоже на абсолютную религию. Свято место пусто не бывает, и обмирщение культуры привело к религии рынка.

Писание же новой конфессии строится как свалка ассоциаций. Из культурных контекстов выстраивается тарабарский ряд, в котором нестыкуемое вступает во взаимодействие, не приуроченное ни к какой действующей причине, кроме утилитарной — продвижения товарной марки. Вслушаемся в образчик: «Причуда» с начинкой из малины в шоколаде. «Большевик» каждый день». «Причуда» — печенье, «Большевик» — фабрика, его производящая. А получается причуда большевиков, да еще каждый день, да к тому же теперь, да притом в ликующей интонации, тогда как нынче о большевиках говорят большей частью осудительно.

Беспризорные и угнетенные контексты, наподобие тех же «большевиков», успешно утилизуются. «Окна РОСТА» (не в смысле Маяковского, в смысле компании, вставляющей стеклопакеты. — *Т.Ч.*) — вставили и забыли!» «Фирма «Партия» — вне политики, вне идеологии!» И т.д. (Например, отгремевшая на еще докиселевском и тем более доспортивном Шестом телеканале дискотека «Партийная зона».)

Подобные контекстные ряды, как и «простаты-короли», напоминают об архаических константах культуры. Имеются в виду принципы бриколажа, которыми оперирует первобытное мышление. Характеристика бриколажа: творчество с использованием любых подручных средств, которые могут быть просто мусором, уцелевшим от разрушившихся предметов и конструкций[1]. Бриколер мифологических эпох действует по вполне утилитарному принципу, так же как и современный рынок: «Это может всегда сгодиться». Позволю себе еще одну цитату: в силу принадлежности былым контекстам элементы, которые использует древний мифотворец, «являются полуспециализированными (...) элементы мифологической рефлексии всегда расположены на полпути между перцептами и концептами. Первые невозможно отделить от той ситуации, в которой они появились, в то время как обращение ко вторым потребовало бы, чтобы мышление могло, хотя бы на время, заключить в скобки свои проекты»[2]. Разве это не о фирме «Партия»? Далее Леви-Стросс прямо сравнивает деятельность традиционного конструктора мифов с использованием коммерческих кодов[3].

В отношении языка и картины мира рынок (и следующий ему в приверженности бриколажу постмодернизм) вполне архаичен; в современных призывах к глобальному развитию рынка так и слышатся предсказания Ницше о новой архаике. Трудно возражать не против архаики, как и против любых культурных эпох, но приходится констатировать, что анахронизмы, особенно неявные, по определению неадекватны.

Новейшие заветы. Ветхий мир, как известно, был преображен новым. Теперь есть тенденции к измочаленному гегельянцами и марксистами отрицанию от-

---

[1] Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994, с. 116.

[2] Там же, с. 127.

[3] См.: там же, с. 129.

рицания. Дело выглядит диалектично. Бриколажный рекламный волапюк звучит императивно-самоуверенно, на манер откровения: «Говорю вам!..», «Ибо сказано...»

В рекламных слоганах мы имеем дело с заповедями-призывами: «Собери десять упаковок «Чупа-чупс», и ты поедешь на чемпионат мира по футболу!», «Вырежи десять картинок из упаковок «Домика в деревне», и ты получишь настоящий деревенский дом!», «Фрискис-юниор»! Пришлите этикетку со словом «Юниор»...» (и вы поедете на чемпионат, поселитесь в дачном домике или, на худой конец, получите водокачку). Звучит в этих заветах и специфическая соборность: «Печенье «Принц» вам поможет! Ребята, вы команда! Помните об этом!»

Та или иная торговая марка, подобно мировым религиям, устанавливает завет и эллину, и иудею; но воздаяние мыслится не в ином мире, а прямо здесь. «Олейна» — здоровая привычка, крепкая семья!», «Имодиум» — комфорт и уверенность каждый день!», «Останкино» (не телевидение, а, кажется, колбаса. — *Т.Ч.*) — секрет семейного счастья!»

Новую рыночную теологию можно сопоставить с многочисленными самодеятельными евангелиями, создаваемыми неадекватными энтузиастами в противовес секуляризации культуры, и вправду зашедшей в тупик (поскольку без сакрально обоснованных запретов мир, как хорошо видно после 11 сентября, расползается). Недавно вот получила одно такое — от читателя журнала, в котором публиковалась, — «Евангелие от Александра», записанное и изданное на собственные средства киевским самозваным апостолом, неким Владимиром Бабичевым. А в документальном сериале «Откройте, милиция!» запомнился житель пятиэтажки, в соседстве с алкоголиками — сыном и женой — упорно создававший теологический свод из Рериха, Кандинского, теории относительности и интеллигентской начитанности 60-х годов. Тоже своего рода алкоголизм. И тоже бриколаж, правда, очевидно антирыночный.

Так в современном сознании сходятся архаика утилитарная и бескорыстная. Да ведь и выросшая из христианского модернизма фундаментальная наука все радикальнее переходит на прикладные, утилитарные рельсы — недаром финансируются преимущественно исследования, имеющие отношение к клинической практике. Что же до философии с ее качествами принципиально неутилизуемого знания, то с тех пор как философы попытались переделать мир и были побиты рынком, философия утратила социальный статус самой высокой свободной профессии. Теперь самые высокие свободные профессии — дизайнер, стилист и имиджмейкер.

И еще об архаике. Давно уже — не менее двух тысячелетий — тело (а это главная мерозадающая мифологическая величина, см. труды В.Н.Топорова о числе и пространстве в архаических текстах) не выдвигалось в центр культуры. Сегодня оно буквально застит культурную картинку. О рекламе что и говорить — редко какая продажа обходится без апелляции если не к сексапильности, то к физиологическому здоровью. Но тело господствует и в других видах массовой культурной продукции — в кинематографе, на эстраде и, само собой, в индустрии моды.

Фигурирует тело в двух полярных видах (поскольку сгодится любое): неуязвимом (непрозрачная и безличная в своем искусственном совершенстве внешность топ-моделей) и уязвимом (кадры из зон конфликтов или нарочитая стилизация телесной растерзанности-доступности в панк-роке или на «голубой» эстраде). Об эстетизации уязвимого тела маленькое замечание: даже отсутствию зубов, идущему поперек господствующего счастья здоровой улыбки и как бы открывающему вход в беззащитные внутренности организма, на эстраде находится место (до недавних пор блистал щербиной во рту певец Шура, сейчас пугает упрямо неухоженной беззубостью солист группы «Ленинград»).

Конечно, архаизация культуры в той же степени питается от рекламного языка, в которой тот перерабатывает культурный мейнстрим. В подобных диспозициях первичного не бывает.

Но именно поэтому ничто не мешает говорить о далеко идущих следствиях бренд-реформы языка. Идущих столь естественно необоримо, что даже супруга Президента вряд ли поможет.

ПОВРЕЖДЕНИЯ И НАВАЖДЕНИЯ

ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ

Элита у разбитого корыта

В интеллигентских снах элита видится лучшей и отборной частью общества. Судя по телодвижениям политических акул и прилипающих к ним журналистов, элитность это вообще черт знает что. По своей же филологической природе слово «элита» есть культурметафора, то есть понятие узкого применения, которому придан универсальный смысл. Классика подобной метафоричности — известная *эфиреализация,* выведенная А. Тойнби на потеху историкам-конкурентам путем противоестественного скрещивания термина химического с термином метафизическим.

В родных для муссируемой метафоры (кстати, французское *mousser* буквально значит *пениться,* стало быть, муссируя что-то, мы буквально гоним пену) областях применения — животноводстве и растениеводстве — элиту составляют особи, облеченные высокой плодовитостью, приятной внешностью и презрением к неблагоприятным — для плодовитости и внешности — обстоятельствам. Но с перенесением этого мясорастительного понятия на общество возникают проблемы.

Как надежно выявить и удостоверить именно человеческую элиту? Или элиты? По каким таким показателям? По продуктивности, предполагают иные уважаемые люди. Если я правильно понимаю, при этом имеется в виду не животная плодовитость (каковую, впрочем, иной раз и монаси приемлют), а продуктивность возвышенная — как бы результативная работоспособность, выказанная в обилии достижений, полученных с некоторой опорой на разум или на его подручные заменители. Хороший критерий, хорошее предложение. Непонятно только, как при этом оценивать косяки тощей академической тюльки, гуманитарско-технарские публикационные задрыги, вообще — повсеместное жлобство, при котором невозможны никакие рекорды, зато обязательна готовность для просушки личных дырявых носков поджечь всякий чужой обувной магазин?

Бычки и злаки расплачиваются с обществом за свою продуктивность (без сердечного на то их согласия, но в силу питательной несправедливости) продукцией мясокомбинатов и пивзаводов, поскольку именно общество сделало бычков и злаки элитой, тщательно их отбирая, коварно холя и лелея. В царстве трав и травоядных элиту рождают органы природные, а из каких органов появляется на свет элита духовная? Есть мнение, что из органов компетентных, на распространенности такого мнения как раз и держится репутация педагогических академий, министерств всевозможных образований, курсов быстрорастворимых иностранных языков, а также прочих творческих учреждения и заведений.

Почти тридцать лет пошевеливаясь на ниве (злаковое словцо!) высшего образования, наблюдая с различного рода содроганиями створоженную образованием студенческую массу, лично я закоснел в убеждении, что изюминкам в ней плохо, что так называемый учебный процесс почти повсеместно направлен не на окучивание лучших из лучших, а на их отсортировку и прополку.

В новодельных гимназиях, лицеях, институтах бизнеса и бронетанковых академиях театральных войск странным образом утрачена питательность прежней системы обучения, но зато сохранена и преумножена вся ее токсичность.

Новые люди, заполонившие новые учебные конторы Нестерова Никанора, в большинстве своем поднялись из старой средне-высшей школы, но поднялись они не потому, что были выше уровня разрушаемого ими образования, а потому, что были ниже. Это чем-то напоминает мне расклады в родном идеетворческом цеху, где мастера и подмастерья мечтали из-под глыб, что падут тяжкие оковы, темницы рухнут — и все, кто может, спасутся, перестанут размазывать пустопорожние слова осклизлым языком партполитпросветплаката, вспорхнут, как маленькие гордые птички, ввысь и в вечнозеленой листве жизни будут звонкими голосами выпевать поверх теоретического сухостоя нетленные истины. А писать будут, наплевав на ВАК, исключительно афоризмами. Действительность подправила вышеперечисленные мечтания: цех есть, птички поют, а афористов как не было, так и нет. Зато во множестве расплодились какие-то темные личности с философским оскалом. Словом, ждали афористов, а дождались аферистов.

Мораль: чтобы у общества была настоящая элита, потребности ее иметь и желания в нее войти мало. Мусорной плодовитости для обретения вторичных элитных признаков достаточно, а первичных — нет. Иначе бы не разгуливала так вольготно очаровательная парочка: Изобильность и Дебильность.

Я когда-то думал, что в нашей стране культура пребывает в негероическом состоянии, потому что у нас нарушено соотношение между культурой достижений и культурой положений. Человек иногда может выделиться по личным достижениям, если он, например, выдающийся естественник, математик, физик и так далее. Благодаря своим способностям и благодаря тому, что он имеет возможность делом доказать эти способности, он становится заметным, окружается почетом, уважением, постепенно выдвигается на высокую позицию в своей общественной группе, а вслед затем в обществе.

Стало быть, профессиональная состоятельность и нешарлатанская плодовитость, в принципе, могут помочь отличить элитных людей от элитозаменителей. Вопрос в том, есть ли в обществе потребность в таком различении и достаточно ли она сильна в сонме других общественных и личных нужд. Те же профессии: любая из них служит прибежищем узурпаторства, растущего из комплексух и пороков, вплоть до самых опасных.

«Свой уголок я убрала цветами» — вот и получается, что оскорбленному сердцу эротомана пустынные уголки лучше всего искать в женских консультациях. Куда, скажите, удобней пристроить на законном основании интерес к чужой личной жизни и частной собственности, помимо правоохранительных органов? Чем еще можно малышу-глупышу преобразить testimonium paupertatis в знак избранничества, как ни дипломом философского факультета или записью РГГУ в трудовой книжке?

А разве редко бывает, что человек, не узурпировавший некую высоту, а достигший ее вполне заслуженно, помимо своих полезных качеств имеет такие неприятные сопроводительные свойства, что лучше бы им не воспроизводиться ни в потомстве, ни в элите подлинных достижений? Между тем воспроизводство элиты вряд ли возможно без воспроизводства сопутствующих ей неприятных эффектов.

Воздействие упадка нравов, которым почти обязательно сопровождается групповой творческий порыв, может ли уравновесить приносимая творчеством польза? Что в прилегающих поколениях и в ближнем времени такое равновесие не достигается, я уверен. Значит, когда мы хотим — искренне, сильно и без маниловщины, — чтобы элитность возрождалась, мы хотим добра не себе и не своим детям, а в лучшем случае своим внукам. Наш расписной румяный Серебряный век стал для нас душеспасительной данностью еще и потому, что мы не были свидетелями неотъемлемого от него свинства. Так стоит ли ждать элиту, как иные ждут перелетных птиц, стоит ли дразнить гусей, тем более диких? Не всякие гуси Рим спасают — что первый, что второй, что третий.

Итак, новые элиты не очень нравственны по определению: несмотря на поддерживаемый иногда наружный лоск, внутренне они неприличны и даже непристойны. А родовой элиты, хранительницы приличий у нас не было и нет. Не было настоящей дворянской аристократии, стойкого буржуазного патрициата.

Есть такой у нас дворянско-рыцарский миф. Мол, дворянство служило (царю и отечеству, разумеется) — тем и жило. Меж тем дворянство не служило — и не тужило. Несчастный Петр III осчастливил благородное сословие указом о его вольности, и сословие толпами повалило осчастливливаться. Рыцарская честь? Дуэль. Присутствуют несколько знатнейших русских рыцарей, одного смертельно ранят, он корчится на снегу, его подбадривают рыцарским вопросцем: «Что, Вася, репка?» (в смысле: «Что, Вася, вкусно?»). Сословная ответственность? А.С.Меншиков, светлейший князь, академик и адмирал, проваливший Крымскую кампанию, получил жалобу от пленных французских офицеров на издевательства со стороны конвойных казаков. Он вызвал виновного урядника, отчитал его (на французском языке) в присутствии французских потерпевших, а после — наедине — со смехом пожаловал шалуна серебряным рублем. Князь был шутником по настроению, но офицером и джентльменом по духу он не был. Что Меншиков! У нас до сих пор не выработалась привычка отдавать должное достойному противнику. Честность? А.П.Чехов в записную книжку занес наблюдение: у врачей в прихожей были подносы, куда каждый, по возможности и усмотрению, *клал* гонорар за посещение, болящие офицеры в этих подносах нередко усматривали возможность *взять* плату за свои визиты.

Конечно, существовала у нас купеческая знать, которая делала богоугодные дела, но не меньше было и тех, которые творили такое, что чертям становилось тошно. Прикиньте, на кого больше похожи нынешние скоробогачи.

Однако на что и уповать, как не на то, чего пусть и не было, но что хотя бы может быть? Русский человек не обделен талантами, в каждом поколении рождаются по-настоящему способные люди. Но нет перед ними душеподъемных задач и нет в них достаточного уважения к себе. Один пример. Наши укра́инские соседи требуют, чтобы мы их называли соседями украи́нскими, и искренне думают, что они соседствуют с нами не *на* Украине, а *в* Украине. И многие приметные люди здесь в России идут украинцам навстречу в их дерзких запросах. Меж тем историк и мастер русского слова С.М.Соловьев завершал рассмотрение эпох российской истории обзорами дел на *украйнах* — таким был и остается национальный *узус,* устойчивая традиция словоупотребления. Узус — достояние культуры не менее значительное, нежели старинные церкви, отказываться от него — значит проявлять неуважение к себе и предкам. Не могу себе представить, чтобы австралийцы или американцы обучали Британию правильному произношению. В Британии элита пока еще есть.

Раньше я думал, что гонения на подлинную элиту идут от государства, сейчас я так не думаю. Не государство заставляет людей прилепляться душой к ТВ и превращать книжные магазины в магазины *бакунистические.* Не Берия, а собственная фанаберия заставляет телезвезд молоть провинциальную безвкусицу, навязывая нам свои ростовы-на-дону в качестве наших ростовов-на-дому.

Впрочем, что рассуждать о книгах и телепросвете, если избранничество сводится к дележу власти, а под элитой с нервическим постоянством понимают политических карьеристов? Но я человек не нервный и буду краток, как надпись на колечке.

Хорошо или плохо, полезно или вредно, но новое поколение людей предельных достижений будет приходить и обустраивать себе существование вне зависимости от чьих-то желаний и интересов — включая и свои собственные. Настоящая элита выше сиюминутной полезности — в этом ее всемирно-историческое назначение. Такой элиты не видать, но кто знает? Элита едет, где-то будет. Кто мне скажет где, тому ничего не сделаю.

Что до властно-распорядительных элит (хотя никакие это и не элиты), то они, конечно, лавировали, лавируют, но вот вылавируют ли? Ответ неизвестный и ход дел интересный. Тем более когда в политиграх с треском распечатываются новые колоды и карты ложатся не московским храпом, а питерским крапом. До сих пор страна подпитывала и напитывала любые бригады власти, им же оставалось только присваивать чужие (и чуждые для них) достижения.

Они долго кочевряжились, удовлетворяя себя по-всякому, в том числе и в извращенной форме. Но есть и окорот разнузданным желаньям.

Золотая рыбка устала.

Где приобрести
журнал «Искусство кино»
в Санкт-Петербурге

Александринский театр
пл. Островского

ДОМ КНИГИ
Невский пр. д. 28

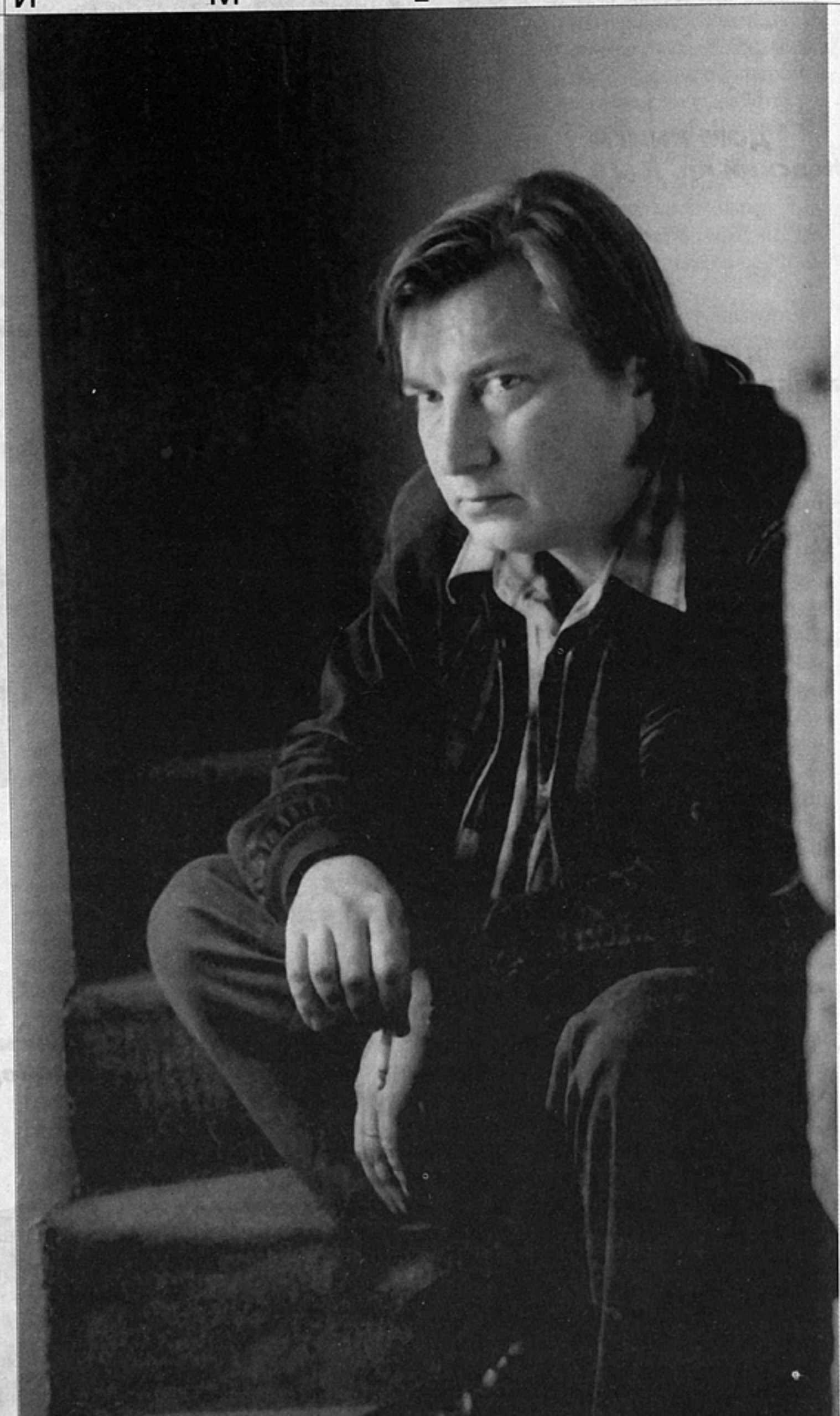
Театр на Литейном
Литейный пр., д. 51

ДОМ КИНО
Караванная, д. 12

Магазин «Книги»
г. Гатчина, Соборная ул., д. 4/9

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

И М Е Н А



Аки Каурисмяки

ИГОРЬ МАНЦОВ

Норма

Пусть твои фоны (бульвары, площади, скверы, метрополитен) не поглощают лиц, которые ты на них накладываешь.

Робер Брессон

I. Ретро

Если тебе все же пришлось выпасть из реальности и отключиться, позаботься о том, чтобы подыскать этому сомнительному следствию достойную причину.

Я напился 38-градусной финской «Коскенкорвы», когда в столичный Музей кино привезли немого черно-белого «Юху». Актриса позднего Аки Каурисмяки и по совместительству министр финского кино г-жа Кирси Тюккюляйнен общалась с друзьями Финляндской Республики в режиме вялотекущего фуршета. Далеко идущие планы лелеял один я. Предусмотрительно не закусывая, я следил за министром и в решающий момент возник перед нею с неугасимым пламенем во взоре.

«Г-жа Тюккюляйнен, — уверенно разгонялся я, — подозреваю, вы не вполне понимаете значение вашего режиссера для нашей гуманитарной культуры. Ваш режиссер — один! — делает то, чего не хотят, да, откровенно говоря, и не могут, сделать все действующие члены российского Союза кинематографистов! Этот ваш младший Каурисмяки вернул мне Россию, которую здесь давно и, казалось, безвозвратно потеряли...»

Говорил бодро, членораздельно и страстно. Пораженная неадекватной вялотекущему фуршету восторженной интонацией, г-жа Кирси прижалась к стене. «Непременно передайте ему, что он гений, прямо скажем, чистой красоты. Когда большие мировые фестивали дорастут и наконец-то согласятся с этой очевидностью, поощрив его новые опусы главными призами, публично прокричать нечто подобное будет не так интересно...» Видимо, я, действительно, орал. Испуганная Кирси незаметно ретировалась. Дальше ничего не помню. ЗТМН.

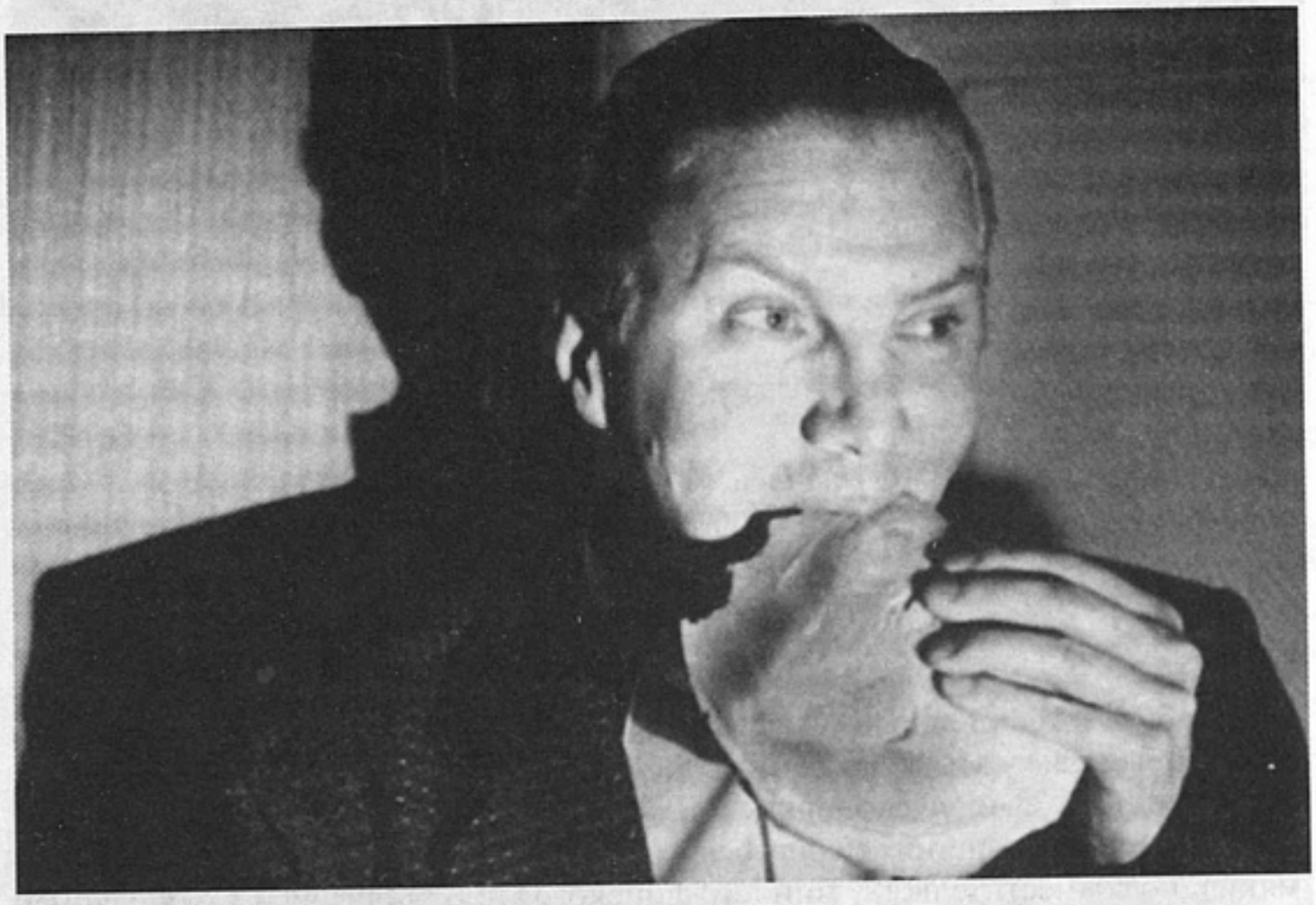
Куда пропал, почему не остановил меня Наум Клейман, царь, бог и хранитель лучшего московского учреждения, Музея кино, где в неприятные 90-е я без устали смотрел пресловутого Каурисмяки: по-фински, по-английски, по-французски, с русскими субтитрами? Одно и то же, в десятый, пятнадцатый раз.

А если это любовь?

2. Сегодня

А сегодня его действительно признали на официальном уровне, больше не нужно напиваться до состояния первобытного свинства, чтобы заявить оригинальность вкуса и осведомленную преданность финскому маргиналу. Что с того? Есть постановщики, которых не унижают даже позолоченные статуэтки и газетная трескотня.

Я смотрел «Человека без прошлого» во время Московского кинофестиваля. Рядом со мной мучился продвинутый паренек, которому никак не удавалось совпасть или хотя бы подружиться с картиной. Никак! С другой стороны, теперь, после Канна, выхода не оставалось: все же каннский победитель — обязательная составляющая джентльменского набора. Впрочем, паренъ быстро сориентировался. В результате он откомментировал фильм своей спутнице в категориях квазибуржуазного глянца. Например, спутница, а вслед за нею и я узнали, что в Финляндии евро пришли на смену мар-



«Гамлет занялся бизнесом»

кам, что «вон тот вот корабль, это в порту Хельсинки, и там, видимо, ресторан, но мы уже не успевали», что такую некондиционную страну не было смысла принимать в Евросоюз, наконец, что все это зрелище сильно напоминает Павича...

Реакция паренька запрограммирована автором: «Мне просто неинтересны супружеские проблемы пары из среднего класса или кризис, связанный с первым взносом за покупку нового телефона. Со всем должным уважением к ценностям среднего класса, я не считаю его интересным ни для фильма, ни для драматургии» (Аки Каурисмяки, 1991). Впрочем, терминологию Каурисмяки нам еще придется уточнить с учетом постсоветской специфики.

Самое забавное в этой истории то, что паренек, претендующий на соответствие среднему классу западного образца, считал с киноэкрана исключительно *«фоны»*: бульвары, площади, рестораны, закономерно проигнорировав *«лица»*, людей, социальное. Кроме прочего, это говорит о ювелирной точности метода Каурисмяки, напоминает о том, что иногда произведения искусства становятся материальной силой. В самом деле, какова должна быть степень отторжения человеческого мира, предлагаемого режиссером, чтобы неглупый и весьма образованный («а мы Павича читали!») зритель наотрез отказался этот мир замечать?!

3. Мигранты

Тот, кто полагает Аки Каурисмяки (кстати, не путать со старшим братом, Микой!) более или менее комедиографом, адаптирующим для большого экрана национальный фольклор, кем-то вроде Александра Рогожкина, сильно ошибается. Тот, кто принимает Аки Каурисмяки за идеолога и антиглобалиста, воспевшего абстрактные «маргинальные» или конкретные «пролетарские» ценности, не понимает в нем ничего.

Совсем не случайно вплоть до 6 декабря 1917 года Финляндия входила в состав Российской империи на правах автономного княжества. В конечном счете по своему геополитическому положению эта страна тяготеет к Евразии, России, Востоку, а не к цивилизованному Западу. Грубо говоря, Финляндия — это «степь», кочевье, а не устойчивый уклад европейского образца. В некотором смысле эту страну, действительно, уместнее было бы принять в состав Российской Федерации (спокойно, спокойно, я не в политическом смысле, а в смысле гипотетической культурологии), а не в Евросоюз. Здесь отравившийся Павичем паренек, как ни странно, прав.

В 1983 году, когда двадцатишестилетний Аки Каурисмяки выпустил свою первую полнометражную ленту «Преступление и наказание», население Финляндской Республики составляло 4 863 тысячи человек. Демографы отмечают склонность населения к массовым внутренним миграциям. Вот уже несколько десятилетий население активно перемещается из слабо освоенных северных, центральных и восточных районов на юг, поближе к Хельсинки и сопутствующей цивилизации. В те же самые 80-е во внутренних миграциях ежегодно участвовало свыше 230 тысяч человек — цифра для столь малочисленного государства огромная! То есть каждый год меняют уклад, место жительства, работу, знакомых, социальную группу и сопутствующую психологию 230 тысяч. Но ведь поменять уклад и социальную страту, поменять деревню или хутор на город — это тяжелая, изживаемая лишь через поколение *травма*. Финляндия — уникальная страна, где западные ценности и западный менталитет (плюс глубоко укорененная в национальном характере склонность к индивидуализму) накладываются на суровый климат, неуют, невозможность построения вечной, как в Западной Европе, материальной культуры, на кочевую повседневность и, в силу этого, плохо структурированный социум. Финляндия — это *загадочное место*, где Запад соблазняет Восток по полной программе. В некотором смысле Финляндия — ключевая страна европейской и мировой истории второй половины двадцатого столетия, первой половины столетия двадцать первого. Чтобы это стало заметно, какие-то высшие силы повелели территории себя изъяснить. Территория высказалась посредством медиума, Аки Каурисмяки, чье творчество настолько же своеобразно, насколько социально и геополитически обусловлено.

4. Мутанты

Ответ Великой Степи на вызов не менее великой Модернизации, инспирированной в двадцатом столетии Западом, и сопряженные с этим процессом *антропологические мутации* — вот глобальная тема Аки Каурисмяки. Попутно замечу, что в нашей стране сходные задачи, хотя и несколько иными средствами, начиная с эпохальных «Коротких встреч», решала и решает Кира Муратова, крупнейший, по моему мнению, постановщик отечественного кино послевоенного периода.

«Я просто пытаюсь прикрыть свои деревенские корни, снимая городские фильмы. Впервые я приехал в Хельсинки на мотоцикле, в студенческой кепочке, и меня чуть не переехал трамвай. Может быть, этот ужас прокрался в мой первый фильм, где одного из героев трамвай все-таки переезжает» (Аки Каурисмяки, 1991).

И еще: «Мы ни разу не прожили много лет на одном месте, так что я в действительности ниоткуда особенно не происхожу».

Главный герой блистательной картины «Ариэль» (1988), участвовавшей в конкурсе Московского международного, но, как и положено в стране победившего, а потом проигравшего социализма, оцененной лишь энтузиастами из Федерации киноклубов, но никак не жюри, приезжает в город, после того как закрывается неперспективная шахта, на которой он работал вместе с отцом. Отец пускает себе пулю в лоб, предварительно наказав сыну «никогда не делать ничего подобного» и подарив роскошный белый лимузин с открытым верхом: из другого климата, из другой социальной реальности, из другого сюжета, из другого кино. В городе суровый, неулыбчивый парень чередует работу грузчика, унылую ночлежку, незаслуженную тюрьму, а в финале, вместе с неожиданной любовью и ее сыном, уплывает на теплоходе с романтическим именем «Ариэль»

в страну своей мечты — Мексику. Кроме Мексики, он был готов плыть в Бразилию. Каурисмяки играет с базисными понятиями массовой культуры: Мексика и Бразилия, как пространство утопии, территория счастья и сбывающихся надежд, приоритетное место мелодраматического сериала...

Однако сейчас меня интересует следующий короткий диалог. Тот самый герой, Тайсто Касуринен, оказавшись в женской постели, вынужден оправдываться: «...но у меня нет друзей». «У всех есть!» — *«Я из деревни»*.

Или вот: эпизод, отчасти воспроизведенный в «Человеке без прошлого». По недоразумению оказавшись в тюрьме, Тайсто Касуринен заполняет анкету, точнее, отвечает на вопросы тюремного чиновника:

— Религия?
— Нет.
— Профессия?
— Шахтер.
— Место жительства?
— Нет.
— Адрес?
— Нет.
— Женат, холост?
— Холост.
— Дети?
— Нет.
— Близкие родственники?
— Нет.

И дальше до бесконечности: «нет», «нет», «нет», «нет». «Вес?» — «Семьдесят килограммов». Только физическое тело.

Более всего меня забавляет стремление скороспелых толкователей новоиспеченного каннского призера представить его творческую манеру как собрание необязательных приколов из жизни отдельно взятых комикующих бомжей. На самом деле все созданное Аки Каурисмяки — не комические куплеты локального значения, а *эпос* всемирно-исторического охвата.

Уже очевидно, что мир находится в начале эпохи нового Великого переселения народов, эпохи миграций и мутаций. И здесь Каурисмяки оказывается первым. Даже безукоризненное качество его кинематографического мышления — ничто в сравнении с его социопсихологической инаковостью. Каурисмяки предъявил новую идентичность, новый антропологический тип. Конечно, новый лишь в том смысле, что большие деньги большого кинематографа с этим типом, как правило, не работают.

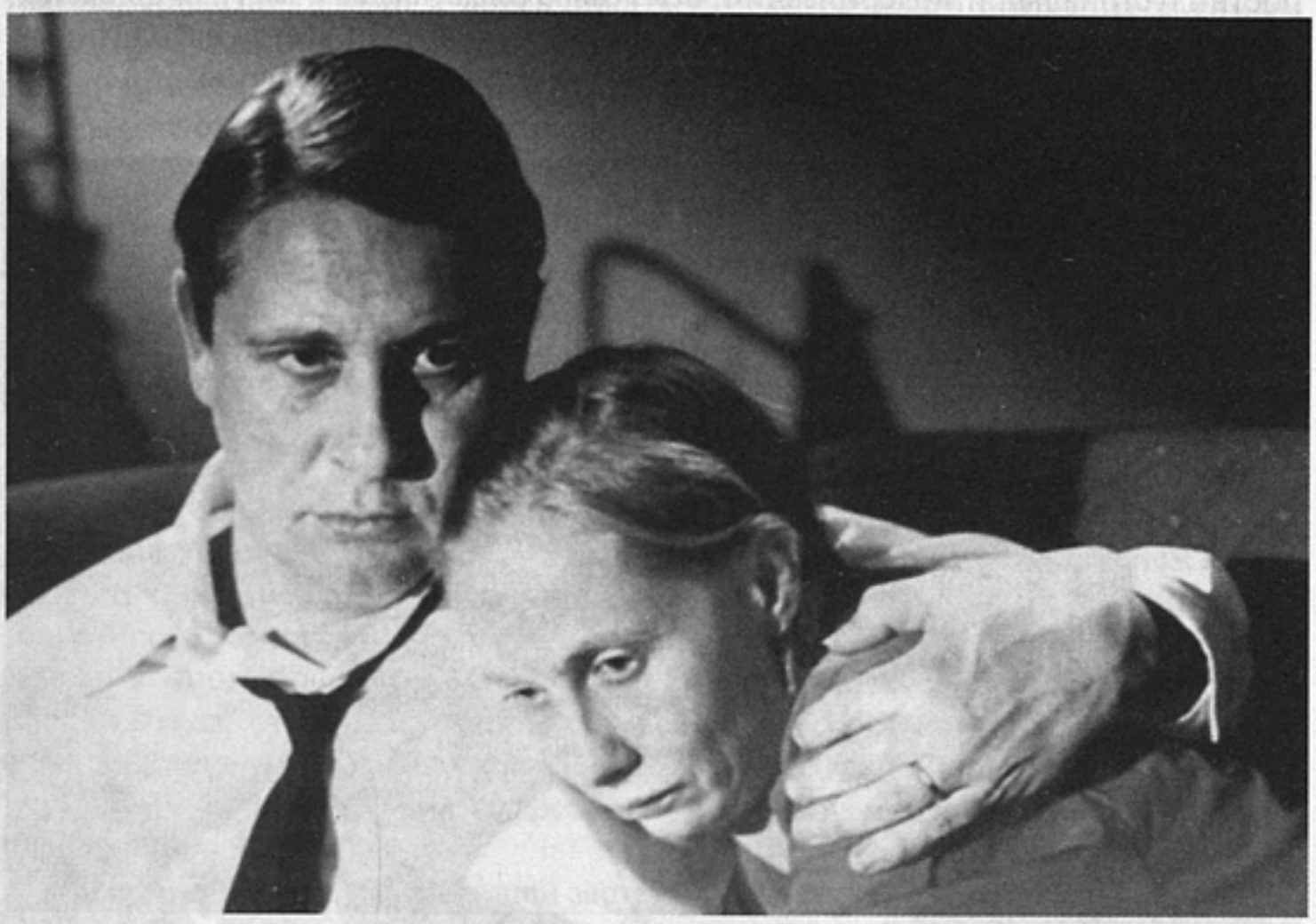
5. Мужское

В прошлом году я несколько раз поднимал на страницах «ИК» женский вопрос. Отчего-то меня всегда понимали в вульгарном биологическом смысле. Кое-кто даже обвинил в женоненавистничестве. Невозможна более превратная трактовка моей точки зрения. Дело обстоит прямо противоположным образом: я не вижу в современном западном и сопредельных с ним межеумочных культурных ареалах, вроде российского, ничего столь же прекрасного, сильного и самодостаточного, как молодая укомплектованная девушка (женщина). Ничего соизмеримого с этим восхитительным, гордым, претендующим на абсолютную власть социокультурным феноменом (символом). Но именно это подлинное восхищение, чреватое обожествлением, и пугает. Едва ли не впервые в истории мировых цивилизаций эмансипированное желание, нелимитированное удовольствие, воплощенные в образе юной манящей красавицы, получили неограниченные здравым смыслом и трансцендентным законом права на обывателя. И я сам, подобно миллионам и миллионам, всякий раз — на городской улице, на пляже, перед рекламным стендом или в зале кинотеатра — замираю в благоговейном восторге: *этому* противопоставить нечего!

Конечно, начитанное сознание поправляет, подсказывает, напоминает о хорошем, добром и вечном. Бесполезно, никаких реально действующих механизмов, способных обуздать юную красавицу (желание, удовольствие) и подчинить ее пресловутому «доброму, вечному» больше не существует. Эта прекрас-

ная крайность уверенно владеет западным миром, что вызывает у человека, приверженного идее нормы, смутное, тяжелое беспокойство. Человек нормы обязательно ощущает неустойчивость мира, в основание которого положена идея блестящей поверхности, идея безответственного соблазна, идея гладкой кожи, упругих форм и продуманного белья.

Начиная с первых своих картин — «Преступление и наказание» (1982), Calamari Union (1985), — Аки Каурисмяки, как и положено упертому финскому парню, ворочает одни и те же, одни и те же мотивные глыбы. Из фильма в



«Вдаль уплывают облака»

фильм, всегда, он возвращается к двум ключевым темам: *теме города* и *теме мужского*. Его герои, угрюмые и непродвинутые финские парни, приезжают из деревни, с заброшенного сельского хутора на территорию соблазняющего Города, чтобы вопреки господствующим в реальности и культуре тенденциям сохранить идентичность и победить.

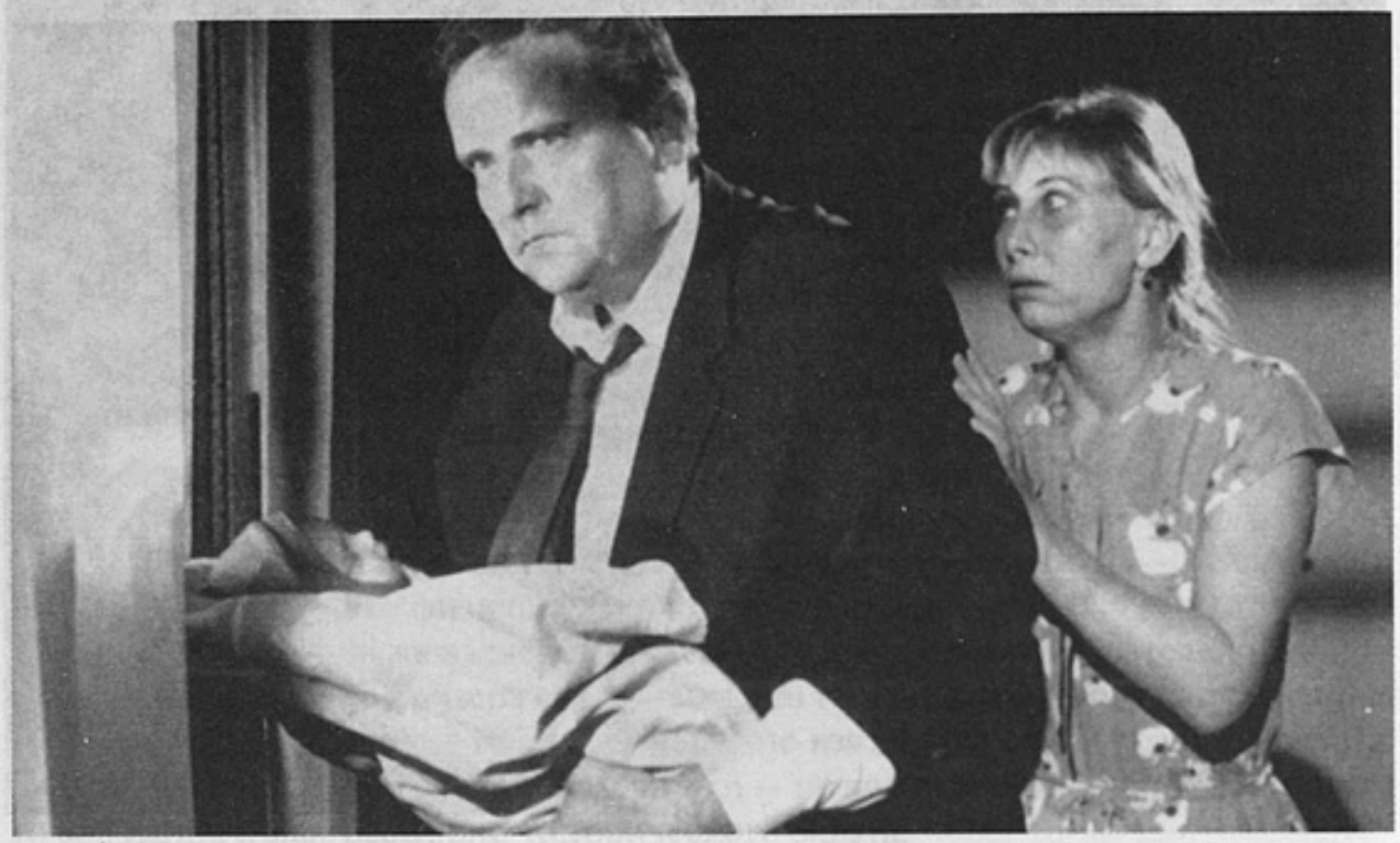
Кинематограф Аки Каурисмяки — это пространство утопии. Это «ближнее будущее», еще не реализованное, но взыскуемое автором. Это изящный, незаметный случайному зрителю временной и смысловой сдвиг: с территории неприемлемого настоящего, с территории эмпирически доказанной реальности — на территорию *возможного*. Это футуропрогноз, замаскированный грубоватым комикованием, игрой под дурачка.

Показателен сюжет Calamari Union. Десятка полтора-два суровых парней, каждый из которых носит имя Фрэнк (конечно, «коллективное тело» до- или внеиндустриального происхождения), решают отправиться из Каллио в Эйра, из бедного квартала Хельсинки в южный богатый квартал. Не важно, что подлинная длина маршрута едва ли превышает пару километров. Неискушенные городом первобытные мужики из Великой Степи ступают на самую опасную тропу своей жизни. Мало кто дойдет до заветной цели, почти все пропадут невесть куда. В самом начале путешествия Каурисмяки дает недвусмысленную подсказку: парни смотрят в кинотеатре русскую немую картину «Отец Сергий», где вульгарная красотка с бегающими глазами и порхающими руками успешно соблазняет аскета, укрывшегося от мира в отдаленном скиту.

Сполна реализованные заветные архетипы: мужское пытается пройти город насквозь, мужское пытается противостоять навязчивому соблазну постиндустриальной цивилизации[1]. Спят на деревьях, в канализационных шахтах и теле-

[1] «В Ветхом Завете о городах часто говорится как о женщинах» (А.Пелипенко, И.Яковенко. Культура как система).

фонных будках — мужчины, чужие Городу, не понимающие и не принимающие его правил игры. Calamari Union, где излюбленные мотивы Каурисмяки поданы в виде откровенного гротеска, объясняет очень многое в его последующих, внешне более жизнеподобных картинах. Очевидно, что бомжи, деклассированные элементы и маргиналы — это совсем не то же самое, что, положим, пролетарии любимых автором этой статьи Кена Лоуча и Майка Ли. У Каурисмяки они всегда метафорически выражают идею антагонизма мужского, как внятного, определенного, ответственного, и городской западной культуры, продукта эпохи постиндустриальной модернизации, *агрессивно соблазняющей* все, что движется, дышит, живет. Каурисмяки не идеолог, но антрополог. Он всегда исходит не из политической догмы, а из конкретного эмпирического впечатления.



«Юха»

Каурисмяки хорошо понимает, что сознание частного человека и подсознание значимой социальной группы обладают большой инерционностью. И если, благодаря стечению обстоятельств, тебе внезапно удается стать «новым финским», это не гарантирует тебе и твоему потомству душевного покоя и счастья: пропасть между привычками, стилем мышления родовой социальной группы (степь, плебс, деревня!) и новыми, неограниченными возможностями перепрыгнуть не так-то просто. Так, один из персонажей картины успешно крадет в дорогом супермаркете цивильный костюм и посещает соответствующий новым возможностям ресторан, однако, не пережив нового образа жизни, оперативно вешается в роскошном туалете на собственном галстуке, предусмотрительно, как выяснилось, украденном все в том же супермаркете.

Фильм буквально напичкан заветными мотивами Каурисмяки. Мужчины сидят на цоколе или на бордюре, молча, с непроницаемыми лицами, в рядок, как на деревенской завалинке. Одного из Фрэнков убивают в женской парикмахерской. Другой Фрэнк допрашивает эффектную девицу вполне в стиле Жан-Пьера Лео из политических манифестов Годара: «Вы кто?» «Я секретарша». — «Значит, вы игрушка вашего босса?!» Девица выхватывает из сумочки пистолет и прицельно стреляет.

Наконец, ключевой эпизод картины — сумасшедший рок-н-ролл, который с остервенением исполняют все Фрэнки, и выжившие, и пропавшие (кстати, Фрэнков, за редким исключением, играют главные персонажи финского рок-н-ролла, хотя финский рок-н-ролл — это, конечно, еще один вызов и даже плевок в сторону цивилизованного Запада). Раз двадцать пять повторяется припев, манифестирующий заветную идею картины:

Я плохой, плохой, плохой, очень плохой мальчик,
И я не хочу быть твоей игрушкой...

Рок-н-ролл — единственный городской соблазн, на который с готовностью откликаются и автор, и его персонажи. Впрочем, Каурисмяки приватизирует эту электрическую игрушку, чтобы разломать. «Самая худшая рок-группа» «Ленинградские ковбои» («Ленинградские ковбои» едут в Америку», 1989) не случайно везет свое бессмысленное безобразие в Америку, страну тотальной цивилизации, возвращая этой цивилизации ее испорченное добро.

Вообще, категории «плохого» и «худшего» играют в мире Каурисмяки смыслообразующую роль. Здесь очевидна полемика с технологиями рекламы и глянца, соблазняющими и доверчивого, и недоверчивого потребителя самым лучшим, самым полезным, самым прекрасным. Программное ухудшение ценностей цивилизации, не вполне органичных для степи, служит одним из непременных источников комического.

Недоверие Каурисмяки к среднему классу — это закономерная осторожность человека степи по отношению к такому же, как он сам, неукорененному плебею-степняку, тем или иным образом вышедшему в люди. Каурисмяки знает, что, в отличие от классического Запада, на столетия вперед обеспеченного устойчивой социальной инфраструктурой, а значит, и устойчивой серединой, степь — территория крайностей. Здесь «средний» всегда означает «не холоден и не горяч», со всеми вытекающими последствиями. Получивший немного гро́шей или немного власти плебей тут же занимает крайнюю позицию: позицию господина, законодателя, хозяина жизни. И кинематограф Каурисмяки, и история новой России, которую этот кинематограф описывал с опережением на десятилетие, подтверждают нежелание поднявшегося плебея-степняка по собственной воле занимать некое гармоничное срединное положение. (Чего стоит, положим, эпоха нового российского кинематографа, демонстративно, чтобы не сказать нагло, отказавшегося заниматься своей собственной страной и в небольшой степени отразившего лишь закоулки подсознания до смешного малочисленной, до смешного неинтересной и предсказуемой социальной группы — плебс, господа, плебс!)

Получивший немного гро́шей застенчивый провинциал (каковым по отношению к Западу ощущает себя комплексующий степняк) моментально превращается в заносчивое быдло. Учит нас *своей* жизни. Громко разговаривает в зрительном зале. Путает Павича с Каурисмяки.

Конечно, все мы рады обманываться, и соблазн — тот заветный наркотик, который неизменно заказывает наше подсознание. И все же какое-то шестое чувство заставляет во всем соглашаться с Аки Каурисмяки: эту территорию, эту Великую дикую степь может держать только *ответственное мужское*. Начиная с безупречных «Теней в раю» (1986) и «Ариэля», заканчивая «Человеком без прошлого», всегда, главных героев, протагонистов Каурисмяки, бьют по голове хорошо или плохо одетые ублюдки. Ломиком, дубиной или доской, на одном и том же среднем плане, до полной потери сознания и отключения от реальности. Протагонисты прочухиваются через сутки-другие и живут дальше. Никогда не улыбаясь и не изменяя себе. Никогда не предавая и не отказывая в помощи. Никогда не сворачивая с маршрута. И хотя в такое невозможно поверить, упертый финский парень Аки Каурисмяки снимает именно так. Двадцать лет, из картины в картину. Словно заклиная действительность.

6. Мужское/женское

Хочу опровергнуть еще один миф. Принято считать — и это педалируется средствами массовой информации, — что Аки Каурисмяки — маргинал, «подрывник» и чуть ли не апостол новой социальной революции. Это не так. Аки Каурисмяки — человек нормы, и этим сказано все. Если вам кажется, что он убедителен и что его норма не совпадает с нормативами текущей исторической реальности, то это *вы говорите* о необходимости перемен. Повторюсь, Каурисмяки ни в малой степени не идеологичен, и в этом залог его неисчерпаемой художественной силы.

Логично предположить, что идея нормы реализована у Каурисмяки посредством все тех же гендерных категорий. Мужское — само по себе, как чистая воля или порыв — бесперспективно. Идея брутального, мужского, неопосредованного Другим, точнее, Другой, блестяще представлена в российском кинематографе

творчеством Евгения Юфита, второго, наряду с Кирой Муратовой, антрополога-естествоиспытателя наших дней. Когда бы Каурисмяки остался в пределах поэтики Calamari Union, он вырос бы в *финского Юфита,* что звучит забавно, но, по сути, не вдохновляет. Однако уже в следующей полнометражной работе, упомянутой ленте «Тени в раю», Каурисмяки совершил решающий шаг вперед: отныне он снимает один безукоризненный шедевр за другим, варьируя излюбленные мотивы, меняя страны и города, но никогда не оставляя в пределах экранного времени белых пятен, непроработанных линий, сомнительных кадров, не допуская ошибок в кастинге, кадрировании и монтаже. Именно в применении к Каурисмяки об этом можно говорить с полной уверенностью, ибо режиссер (он же автор сценариев всех своих работ) подчиняет себя крайне жестким формальным законам, максимально ограничивающим пресловутую «свободу самовыражения», но при точном соблюдении технологии обеспечивающим заметный всем художественный эффект. Каурисмяки настолько заботится о любом зрителе, что постоянно держит процесс восприятия под контролем.

«Смотри на свой фильм как на комбинацию линий и объемов в движении, существующую вне того, что фильм изображает и значит» (Робер Брессон). «Комбинации» Каурисмяки формально совершенны.

«Самое обычное слово, поставленное на место, вдруг начинает сиять. Именно таким сиянием должны светиться твои кадры.

Красота твоего фильма не в кадрах (открыточность), а в том невыразимом, что они выявят» (снова Брессон, кумир и учитель, несомненно, повлиявший на Каурисмяки в чем-то решающем).

Непостижимая тайна до предела формализованных, вызывающе «искусственных» опусов Каурисмяки — в подлинности эмоции.

Раз за разом Каурисмяки сводит двух невзрачных (не глянцевый канон), социально проблематичных, не обученных кокетству, не умеющих флиртовать персонажей. И, не предоставляя в их распоряжение выигрышных поворотов сюжета, *делает любовь,* в которой не захочет усомниться даже отъявленный скептик.

Каурисмяки программно выбирает героев, у которых, действительно, нет ничего, кроме физических тел («Вес?» — «Семьдесят килограммов») и сопутствующих гендерных характеристик: мужское, женское. Еще у героев есть одиночество, у каждого — свое. В аскетичном, бедном на события и персонажей мире Каурисмяки социальное одиночество сродни метафизическому. Иначе говоря, «одинокий, безродный, бездомный мужчина», «одинокая женщина» — такая же ненавязчивая, но определенная метафора, как и «бомж», «изгой», «маргинал».

Если персонаж пуст, апсихологичен и как следствие *абсолютно прозрачен,* для осуществления так называемой «любви» ему достаточно просто встретиться с Другим. У Каурисмяки встречаются не столько социальные типы, сколько чистые сущности: мужское и женское. В принципе, безличная связь. *Женское завершает мужское, мужское завершает женское.* Вот и все, что Каурисмяки считает нужным рассказать о любви в рамках публичного, предназначенного для продажи кинопродукта. Этого достаточно. Остального — чувственного дизайна и романтической пошлости — Каурисмяки благоразумно избегает.

«Думают, что публика хочет увидеть постельные сцены, и она, несомненно, хочет, но не те нелепые сцены, где двое мнут друг дружку, — сцены, которые обычно плодят режиссеры и которые, как правило, смущают публику. Возможно, лучшее из того, что снято на эту тему, у Бунюэля: камера пытается въехать за главными героями в спальню, и Фернандо Рей захлопывает дверь прямо перед вами, чуть не разбивая вам нос или объектив. Камере в спальне делать нечего, я разделяю точку зрения господина Рея» (Аки Каурисмяки, 1991).

Несомненно, проблема дистанции занимает Каурисмяки как никого другого в современном кино. Здесь этика тесно переплетена с технологией повествования, а в основе всего — конечно, гипертрофированная, почти маниакальная щепетильность провинциала, вырастающая из элементарной *осторожности.*

«Тени в раю»: сближение главных героев в исполнении Кати Оутинен и Матти Пеллонпяя. Она — на кухне, поясной план. Он — в смежном с кухней ко-

ридоре, поясной план. Короткий обмен репликами, движение навстречу друг другу. Как обычно решают финальную фазу сближения? Конечно, укрупняют, сокращая расстояние до минимума, до *невозможной дистанции,* выбирая точку зрения, которую в реальности не может обеспечить себе ни один наблюдатель! Конечно, крупный план объятий и поцелуя — немиметическое зрение, в психологическом смысле это картинка, запрещенная повседневной логикой. Крупный план поцелуя развоплощает героев, развоплощает Другого, опрокидывая нас, зрителей, в наши собственные (!) фантазмы. Транслируется некий символ,

«Девушка со спичечной фабрики»

платоновская идея поцелуя, близости, сексуального удовольствия. Теперь это наша *собственная история.* Самодостаточные герои исчезают.

Каурисмяки поступает наоборот. Короткие поясные планы, обозначившие движение Кэти и Матти навстречу друг другу, неожиданно сменяются *общим.* За секунду до поцелуя режиссер вышвыривает нас из коридора в жилую комнату. Мы наблюдаем завершающую фазу сближения из ее самого дальнего угла, через узкий дверной проем, с самого общего из всех возможных в этой квартире планов. Каурисмяки не спекулирует готовой эмоцией, хранящейся в запасниках зрительской памяти. Он вырабатывает эмоцию заново: здесь и сейчас. Зрение в рамках мимезиса, разрешено только логически обусловленное расстояние до героев. Достоверность дистанции, на которой располагается сторонний наблюдатель, гарантирует *достоверность ситуации* и *подлинность эмоций.*

Ювелирно точная работа внутри кадра, безошибочный выбор дистанции — это не только признак профессионализма, но, кроме того, признак этической вменяемости и тонкости души. Здесь явно видны уроки другого заочного учителя Аки Каурисмяки — Эрнста Любича. Любич, как никто умевший делать на экране любовь между женщиной и мужчиной, сочетал образцовую жанровую грубость с образцовым же, тончайшим чувством дистанции. В картине «Смятение в раю» (1932) есть весьма показательный эпизод. Герои, он и она, уже влюблены, но еще не решаются друг другу открыться. Двери их комнат расположены по соседству. В просторном коридоре герои учтиво прощаются, исчезая каждый за своей дверью. Режиссер, камера, а вместе с ними мы, не шелохнувшись, ждут в коридоре. Щелкает замок правой двери: это значит, что мужчина более не намерен покидать свои апартаменты. Через пару мгновений разочарованно щелкает замок левой двери: это значит, что она до последнего надеялась и ждала.

Нет сомнений, любой современный постановщик подвесил бы к этому эпизоду «хвост»: крупные планы героя или хотя бы героини, сделанные, естест-

венно, внутри их комнат. Конечно, интересно увидеть, как она плотоядно облизывается, а он в отчаянии глядит в потолок. Любич завершает коридором, уважая интимное пространство своих героев, добросовестно исполняя закон достоверного наблюдения. Поэтому у Любича, у Каурисмяки всегда любят двое Других, всегда — при минимуме выразительных средств — трепет, невыразимое, тайна. Все остальные заставляют нас доставать с пыльных чердаков подсознания клишированные фантазмы и гонять их по кругу.

«Ленинградские ковбои» едут в Америку»

Я попытался показать органическую связь метода Любича и технологии Каурисмяки в том числе для того, чтобы прекратить ни на чем не основанные разговоры о простоте, примитивности и даже соцреалистическом происхождении кинематографа финского режиссера. Стиль Каурисмяки, технология Каурисмяки — это исключительно сложно организованная, умная, наученная десятком безупречных классиков машина по производству эмоций и смыслов на базе небольшого бюджета и скромных технических средств.

7. Рай

В конечном счете все кино можно разделить на две категории, в зависимости оттого, откуда говорит автор, какую психологическую установку воплощает. Кино современного голливудского типа повествует про *страхи* и *ужасы* успешных, богатых и средних. Вот откуда вырастают ноги всех этих бесчисленных хорроров, триллеров, боевиков и мистических драм: комфорт — наше все, вдруг кто-нибудь придет и отнимет?! Например, дьявол, маньяк или марсианин. Интересный мне кинематограф Киаростами или Каурисмяки высказывается от имени неких лирических героев, у которых «нет ничего», даже страха, и которые поэтому полностью определяются чувствами *надежды и упования*.

Фильмы Аки Каурисмяки — грандиозная метафора поиска Рая, идея которого неотчуждаема от человека. Каурисмяки исследует идею во всех ее проявлениях.

В бесподобной черной комедии «Побереги свою косынку, Татьяна» (1994) он внимательно приглядывается к 60-м, которые стилизует под выморочное, но по-своему трогательное черно-белое сновидение. Двое полусонных финских парней путешествуют в компании «желающих познакомиться» советских женщин, русской и эстонки, роли которых с блеском играют Кати Оутинен и Кирси Тюккюляйнен. 60-е, время, когда окончательно оформилась и стабили-

зировалась массовая миграция «деревни» в «город» (у нас об этом — гениальные, до сих пор не оцененные в полном объеме «Короткие встречи»), когда соблазнительные идеи постиндустриального комфорта и потребления начали давать первые робкие ростки на не слишком плодородной территории Великой Степи.

Герои картины, смутные, неловкие люди, едва осознающие себя, свое место в мире и не умеющие соединиться с Другим ни в духовном, ни в физическом смыслах, грезят о каких-то несбыточных райских кущах за поворотом, на соседней улице в близлежащей Эстонии, куда вслед за спутницей отправляется один из мужчин и которая на поверку оказывается непрезентабельной совковой клоакой. Гениальный эпизод — трехсекундная греза, вспыхнувшая в подсознании одного из мужчин, — рисует картину его полной победы над миром: преображенный парень с разгона въезжает на сверкающем черном лимузине в стеклянную витрину кафе, тормозя возле стойки бара, где ошеломленный бармен с готовностью выдает победителю порцию холодного виски.

В стилизованной под черные комедии британской студии «Илинг», под фильмы Александра Маккендрика картине «Я нанял себе убийцу» (1990), сделанной в Лондоне, о Лондоне, с Жан-Пьером Лео, Марджи Кларк, Кеннетом Колли и Сержем Реджани, Каурисмяки настойчиво, но остроумно развенчивает миф о постиндустриальном западном рае для всех. «Француз в Лондоне» — достаточная причина, чтобы чувствовать себя несчастным и не иметь никаких перспектив. Когда героя Жан-Пьера Лео «сокращают» вместе с другими клерками-иностранцами, он со стоическим удивлением обнаруживает в своей телефонной книжке фамилию лишь одного (!) человека, против которой, впрочем, нацарапан недвусмысленный крест: давно не жилец. Француз отправляется в магазинчик, чтобы приобрести надежную веревку и качественный крючок, способный выдержать его — пускай и тщедушное — тело. Когда несчастный примеривает веревку к шее, пробует на разрыв, актер, исполняющий роль продавца, выразительно отыгрывает лицом политкорректное невмешательство, одновременно чреватое услужливостью и цинизмом: дескать, да-да, выдержит, подойдет!

Вот он, ваш постиндустриальный рай, саркастично посмеивается Каурисмяки, вот она, ваша хваленая социальность, ваши прочные связи, ваши надежные институты! Да что там институты, если даже простейшее устройство, состоящее из крючка и веревки, отказало в решающую секунду. Следом в помощи самоубийце отказала газовая плита...

Даже цивилизованный, хорошо воспитанный француз обретает счастье и душевный покой, только повстречав Другого, женщину, столь же одинокую, столь же психологически пустую, никакую, как и он сам.

Чудеса цивилизации, потребительский рай теряют смысл для того, кому телефонная книжка предъявляет свои девственно чистые страницы. Герой Жан-Пьера Лео по имени Анри неожиданно совпадает с деревенским парнем Тайсто Касуриненом из «Ариэля». Социальное снова, в который уже раз, метафорически обозначает всеобщее метафизическое: «У меня нет друзей». «У всех есть». — «Но я из Франции».

Повторюсь: поражает упертое простодушие автора, который из картины в картину долдонит одну и ту же идею, *идею патологической нормы*. В сегодняшнем мире интересных крайностей и симуляций подобная стратегия представляется едва ли не героической.

Лишь однажды идея Рая, идея Другого терпит у Каурисмяки полное, катастрофическое поражение: в немой черно-белой картине «Юха», после которой я напился тяжелой, невменяемой «Коскенкорвы» и наехал на полномочного финского министра. Здесь старый, потасканный, но все еще импозантный сутенер из большого города соблазняет, увозит в город на модном автомобиле и сдает в бордель деревенскую дуру, законную жену молодого крестьянина по имени Юха. Жена в сдержанном и точном, как всегда, исполнении Кати Оутинен рожает от сутенера прямо в борделе, оскорбленный Юха убивает новоявленного папашу, но сам гибнет от вражеских пуль. Уже обреченный, сдержанно прощается с бывшей супругой и приходит умирать на окраину мегаполиса, на городскую свалку, на помойку цивилизации.

Во всех остальных случаях Каурисмяки дарит своему «массовому человеку», персонажу толпы, общеупотребимый фантазм, позволяет ему воплотить в собственной индивидуальной реальности клишированный образ из джентльменского набора, предписанного коллективным бессознательным. Герои уплывают на сияющем огнями теплоходе в Мексику или Эстонию, открывают собственное дело («Вдаль уплывают облака», 1996), отправляются потреблять домашний уют, как в последней ленте «Человек без прошлого», премированной Канном-2002. Мышление толпы — это всегда мышление уже виденного и уже знаемого. Клишированные видения, порожденные едва ли не мистическим экстазом, который владеет человеком толпы, озабоченным тем, чтобы обрести долгожданный Рай, Кяурисмяки тонко и остроумно стилизует под заурядную повседневность. Однако внимательный зритель с легкостью различает и с благодарностью реагирует на сигналы, посылаемые ему автором. Ирреальная цветовая гамма, отстраненная сновидческая пластика актеров, игра с временем и пространством, подкрепленная изощренным монтажом, намекают на то, что перед нами вовсе не та наивная социально-психологическая история, которую автор небрежно прописал на уровне фабулы.

Кто-то из финских критиков сравнил отрицательных персонажей Каурисмяки с негодяями Бунюэля, правильно заметив, что и тех, и других трудно принять за воплощение зла как такового. Это верно хотя бы потому, что ни Брессон, ни Бунюэль, ни Каурисмяки не превращают свои картины в гордое и самоуверенное судилище. Их этика — этика доверия: персонажам, реальности, зрителям. Их Рай достижим только на пути к непонятному Другому.

И все-таки у Аки Каурисмяки есть явные предпочтения, хорошо различимые в каждой из картин. Важно понимать, что их идейное напряжение обеспечено не антиномией «богатые — бедные», но оппозицией «страх — надежда». Какое нормальному человеку дело до чужих денег, тем более что режиссер такого уровня все же входит в истеблишмент, и сам Каурисмяки давно не бедствует. Он всего лишь напоминает нам, что *надежда* всегда продуктивнее *страха*, всегда.

8. Женское

Одна картина стоит в творчестве Каурисмяки особняком. Даже среди его безукоризненных малобюджетных шедевров «Девушка со спичечной фабрики» (1990) выделяется невозможным сочетанием постановочной скромности и эпического размаха. «Ставить «Девушку» было чрезвычайно легко, она была снята за пару недель где-то на заднем дворе в центре Хельсинки, с тремя актерами — более или менее в пределах обычного рабочего дня» (Аки Каурисмяки, 1991).

Это единственная работа, где Каурисмяки нарушает свой главный принцип и делает протагонистом *женщину*. Какую женщину — красивую, успешную, сильную, уверенную в себе, богатую, свободную и победительницу? Нет, все прежние принципы автор оставляет в неприкосновенности. Молодая женщина, а точнее, *девушка*, по имени Ирис живет с матерью и отчимом то ли в провинциальном городке, то ли на рабочей окраине Хельсинки. Девушка работает на спичечной фабрике, контролируя унылый конвейер. Получает мало, все до копейки, то бишь до марки, отдает родителям, которые требуют безукоризненного послушания от, в общем-то, половозрелого существа. Во время домашнего ужина, приготовленного, конечно, Ирис, отчим балуется водочкой (проклятая «Коскенкорва»!), а мать безапелляционно лезет своей ложкой в дочкину тарелку, чтобы выловить аппетитный кусочек мясца. Потом родители смотрят «Новости дня». Ирис отправляется на танцы, где затраханную (ой, да не в том, к сожалению, смысле), закомплексованную девчонку никто не приглашает. Под лавочкой остается десяток пивных бутылочек: Ирис все же скоротала одиночество...

Конечно, конечно, внимательному зрителю такой сюжетный расклад напоминает мое любимое панфиловское «Начало»! А Каурисмяки и не скрывает полемической близости своей работы к фильму советского режиссера: утренний кофе героини сопровождается легко узнаваемым музыкальным фрагментом из отечественного шедевра.

Поначалу кажется, что Каурисмяки отождествляет биологическое с социальным. Девушке *стр-рашно* хочется реализоваться в своих лучших женских ка-

«Побереги свою косынку, Татьяна»

чествах, но мешают низкое происхождение и странноватые родители, отбирающие у девчонки даже симпатичное платьице, которое она отважилась приобрести на часть очередной зарплаты. Кажется, будь Ирис посамостоятельнее да побогаче, она сумела бы без труда реализовать свои биологические порывы, попутно проявив лучшие качества человека и гражданина. Конечно, это сказки для политкорректного семинара или конгресса феминисток. Безжалостный антрополог Каурисмяки отрицает решающее значение социальных обстоятельств, вопреки тем ярлыкам, которые настойчиво вешают на него поверхностные толкователи. Как подлинно глубокий мыслитель Каурисмяки подыскивает событиям и поступкам внеположенные, метафизические причины.

По сравнению с советской рабочей девчонкой Пашей Строгановой, героиней «Начала», у Ирис куда меньше стартовых возможностей: все же квазибуржуазная финская реальность поощряет женщину не так активно, как советский режим, в этой финской реальности — свои приоритеты. Пустяки, наверстаем. Едва переспав с «новым финским», Ирис решает, что теперь он ей всем обязан, что он рыцарь ее сердца. Это впечатление усиливается, когда выясняется факт беременности героини. Однако «новый финский» сопротивляется, выделяя деньги на аборт и отказываясь от продолжения отношений (спокойно, он тоже свинья!). Потеряв ребенка в результате выкидыша, Ирис пускается во все тяжкие. Она последовательно травит крысиным ядом любовника, приставучего мужика из бара, отчима и мамашу. Правда, сам Каурисмяки утверждает: на основании того, что в фильме непосредственно показано, ни один суд в мире не сумеет доказать факты убийства: «Это зритель совершает четыре убийства и отправляет героиню в тюрьму».

Автор, безусловно, прав: как всегда, его фильм — *система взглядов,* зрителя и персонажей. Все аффекты, включая автокатастрофу, ставшую причиной выкидыша, показаны опосредованно. И все же мы, зрители разного возраста и пола, подозреваем и даже обвиняем Ирис не случайно. Каурисмяки демонстрирует, как идет вразнос обиженное, бесконтрольное женское. «Девушка» — совершенно необходимое дополнение и к мужской фильмографии самого Каурисмяки, и к творчеству Панфилова, героиня которого не решается разве что на убийство, и даже к ключевым фильмам Антониони, бесконечные, бессюжетные

«Человек без прошлого»

периоды которого соответствуют *бесцельному томлению* женской натуры, не подчинившей себя — по причине собственного бунта или по причине мужской слабости — определенному вектору. (Снова заклинаю не воспринимать вышесказанное исключительно в биологическом ключе!)

В конечном счете роскошные светские богини Антониони и чумовая пролетарская девчонка Каурисмяки — это одно и то же бродильное начало, плазма и хаос. Способна *рожать и убивать,* но не знает, чем заняться в перерывах между этими радикальными поступками. В ночь после первого убийства героиня укрывается в оранжерее с книгой финской писательницы Энни Сван о «бедняжке Ирис». Утром, когда Ирис очнулась и решила вернуться в мир, завял, сморщился, безобразно исказил черты одноименный цветок, еще вчера вечером такой многообещающий и прекрасный.

Не стоит драматизировать, обижаться. Это всего лишь сказка.

9. Против фон Триера

Это предмет моего отдельного восторга: Аки Каурисмяки не одобряет Ларса фон Триера! Вот и я выдержал от начала до конца только «Танцующую во тьме», да и то лишь потому, что заказали рецензию.

Каурисмяки считает, что стремление «догматиков» делать кино, наплевав на его славную столетнюю историю, — это если не профанация, то цинизм. По мне, фон Триер сегодня — такая же безнадежная архаика, как и Тарковский с его «запечатленным временем», Тарковский, которому фон Триер в определенном смысле наследует.

«Думаю, Тарковский в последних фильмах слишком многое оставлял открытым. Если каждый кадр — символ, зрителю непонятный, зритель вскоре утомится. (Еще как! — *И.М.*) На просмотрах трех последних фильмов Тарковского — вне зависимости оттого, насколько бодр я был по приходе, —

ритм, механизм сцепления кадров и зрительской реакции неизбежно усыпляли меня» (Аки Каурисмяки, 1991).

Начиная с Calamari Union, Каурисмяки ненавязчиво предъявляет в кадре книжки комиксов, намекая тем самым на близость своего кино к комикс-культуре. Кроме прочего, культура эта учит стилизовать мир в соответствии с системой коллективных представлений и массовых ожиданий. Делать важный вид, настаивая на том, что у тебя, хорошего, достаточно душевных сил и художественных средств, чтобы вещать непосредственно от собственного имени, сегодня просто неприлично. Уже очевидно, что любое высказывание тут же ангажируется, подверстывается к той или иной идеологии, присваивается той или иной социальной группой. Лишь художник, играющий с массовым обществом по его законам, на его территории, в каждом новом тексте заново выстраивающий свою идентичность, заново опознающий себя и проверяющий свои «незыблемые убеждения» на вшивость, имеет шанс обмануть коллектив и состояться как личность. Субъективное же наблюдение априори «большого честного художника» за неким объективным временем — блеф, пропаганда, гордыня. У каждого — свое время, только не все решаются в нем жить и умирать.

Каурисмяки forever!

10. Толпа и Герой

В «Человеке без прошлого» Каурисмяки доводит свою «поэтику отказа» до логического предела. У Тайсто Касуринена все же были имя, место рождения и место утраченной работы, профессия. То есть некоторые рудименты и атавизмы социального. У «человека без прошлого» отняты даже базовые человеческие признаки — имя и жизнь: медицинский прибор фиксирует клиническую смерть, и у зрителя нет оснований прибору не доверять.

Следует ли считать дальнейшее похождением трупа, «жизнью после смерти»? Или же — воскресением, наподобие воскресения Лазаря? Кто в таком случае скомандовал несчастному? Допустим, автор, демиург: «Встань и иди!» Согласимся, во всяком случае, на том, что человек без имени и прошлого, человек, лишенный социального измерения, для современного общества мертв, не существует.

«У вас есть медицинская страховка?» — «Нет». — «Как же мы будем вас лечить? Да и зачем?»

«У вас есть пенсионное удостоверение, ИНН?» — «Нет». — «Кому же мы станем начислять гонорар?» — «Но вот, пощупайте, мое биологическое тело, я есть!» — «Зачем мне ваше биологическое тело, я не намерена с вами спать!» — «Значит, меня нет?» — «Во всяком случае, гонорар будет перечислен голодающим Поволжья и пострадавшим от наводнения ставропольцам».

В этом месте Каурисмяки фиксирует важную особенность современного исторического отрезка: гипертрофию социального, которое убедительно симулирует биологическое. Однако все чаще проницательные гуманитарии твердят о кризисе, даже конце социального (одноименная книга, прости господи, Бодрийара), которое всегда понималось как некая имманентная структурированность общества. Тот же Бодрийар настаивает: социальное, в свою очередь, симулируется усилиями политики, рекламы, масс-медиа, тщетно пытающихся опереться на ими же создаваемый мираж общественного мнения. Итак, симуляция в квадрате. Недавняя надежда прогрессивного человечества, «пролетарии всех стран», молчаливое большинство, иначе, народ, позорно провалили роль героя-любовника, роль премьера. Разрушая, доводя до абсурда традиционные ценности, эта бессмысленная публика с пугающей готовностью откликается на призыв «потреблять!». То есть в действительности массовое сознание давно канонизировало в качестве божества «биологическое тело», а современные масс-медиа красиво упаковали этого «теневого лидера» в одежды неких общечеловеческих ценностей.

Конечно, такое положение дел не могло не вызвать у трезвого Каурисмяки реакцию отторжения. Отобрав у своего героя биологическую жизнь, он одновременно лишил его и социальных признаков. Таким образом, «человек без прошлого» был выведен из ситуации круговой поруки, с территории подмен,

симуляций и симулякров. Этот решительный шаг создал не мертвеца и бомжа, но Героя.

Герой этот получил свободу от массовидных представлений и навязчивых коллективных желаний, которых, намекает саркастичный автор, современному псевдосоциализированному человеку самостоятельно не изжить. Здесь очень важная, ключевая идеологема картины: поскольку ты жив, ты обречен поклоняться себе самому, своему биологическому телу, замаскированному подробной социальной анкетой (профессия, адрес, семейное положение и др.), как верховному божеству. Смерть и необъяснимое, своевольное воскресение финского пролетария — очередной авторский сарказм, подтверждающий тезис о том, что прежний Бог умер и современный массовый человек — сам себе создатель, сам себе спаситель и кумир. Наконец, сам себе потребитель.

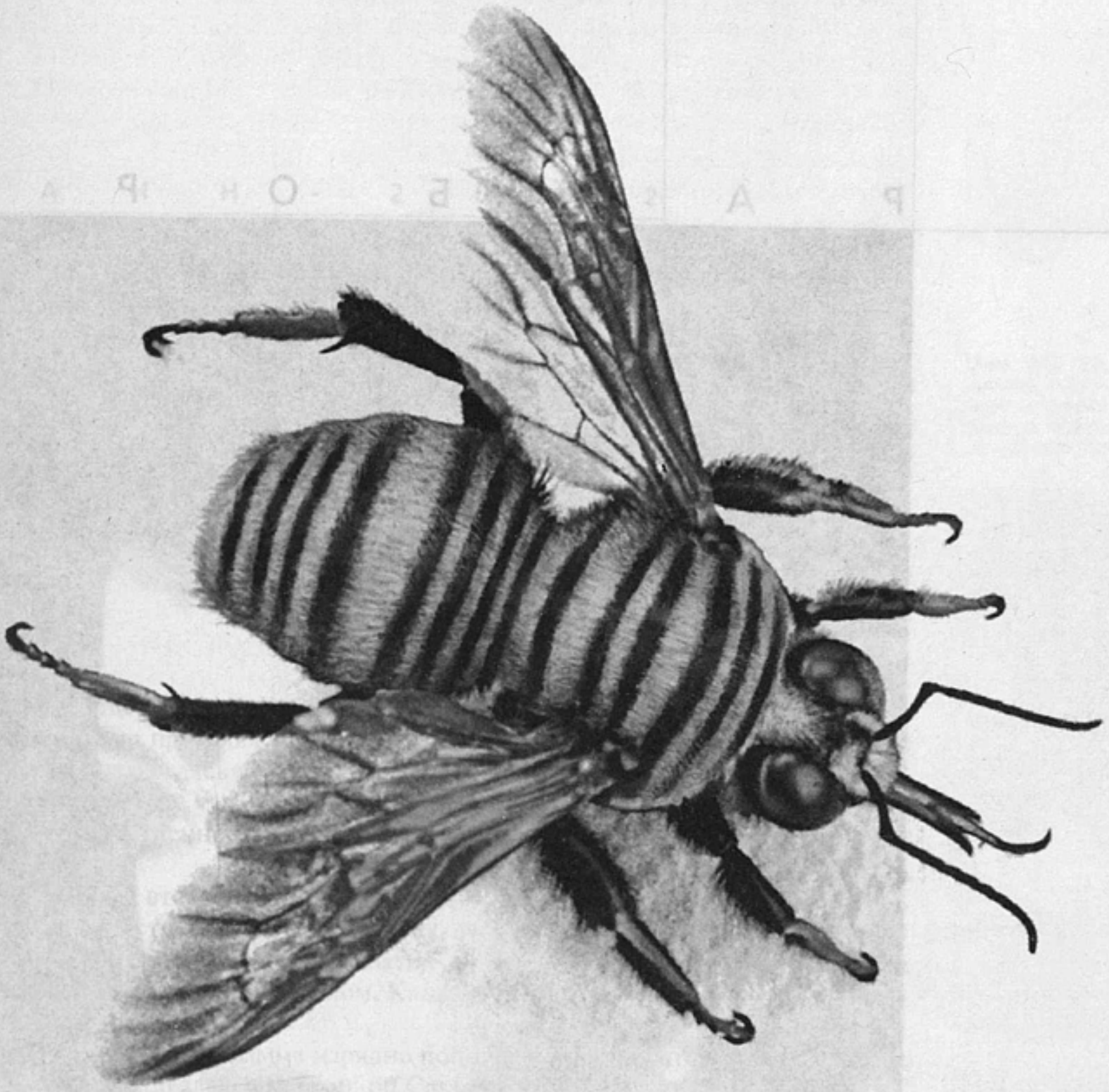
Характерен в этом смысле визит героя к прежней жене, его скоротечное возвращение в социальное. Место пропавшего мужа оперативно занял некий новый возлюбленный, потому что ни одна спроектированная социальная ячейка не должна пустовать. Но подлинное, не симулированное социальное всегда основывалось на живых человеческих отношениях! Не то теперь. Отношения до предела формализованы, социальная ниша выделяется в строгом соответствии с анкетой и порядком поступления кандидатур. И ежели теперь ты не «записан» в качестве мужа, тебя никто таковым не посчитает, не поплачет о тебе, не заглянет в глаза, не положит руки на плечи.

Разговор с прежней женой и беседа с ее новым супругом издевательски сняты длинными, невыразительными средними планами, вступающими в заметное противоречие с общей изобразительной стратегией картины, организованной по законам комикс-культуры, которая требует от план-кадра изобретательной выразительности и запрещает повторение одной и той же картинки в пределах сюжета.

Таким образом, подлинная любовь к героине Кати Оутинен разрешается «человеку без прошлого» именно как человеку без анкеты, вне социальной ячейки, перескочившему по ту сторону регламентированных истин и формализованных чувств. В очередной раз простота Каурисмяки оказывается ложной, и под стилизованной обманкой скромного неореалистического сюжета угадывается изощренный всеобъемлющий эпос.

Генеральная линия картины — напряженный поиск идентичности. Аки Каурисмяки, человек без прошлого, без родины и предрассудков, в каждую последующую минуту вынужден *собирать себя заново*.

Вот почему подлинность его мира несомненна, а простота убедительна. После такого кино всякое другое представляется приторным и манерным.



Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | **Студия Артемия Лебедева**

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

«Девдас»,
режиссер Санджай
Лила Бансали

ЛЕВ КАРАХАН

Канн меняет ориентацию

Обстоятельство первое. В Канне была введена жесткая пропускная система. Помимо обычного предъявления аккредитаций в этом году следовало поднимать руки вверх, открываясь нескромным прикосновениям металлоискателя, а затем, отвечая фальшивой улыбкой на фальшивую улыбку охранников, выворачивать для осмотра внутренности своей сумки (сумочки, портфеля, кофра и т.п.).

Обстоятельство второе. Главным на фестивале по праву можно было считать слово «открытость». И не только потому, что его со значением произнес директор Тьерри Фремо, а затем подхватил председатель Большого жюри Дэвид Линч. Слова не разошлись с делом. Канн-2002 был разнообразен и демократичен, как никогда.

Официальная программа изрядно пополнилась кинематографом, который традиционно оставался за чертой, off Cannes.

Опять помимо игрового кино была анимация — «Дух» Келли Эсбери и Лорны Кук (вслед за прошлогодним «Шреком»), новое приобретение — документалистика: антиглобалистское исследование «Боулинг для Коламбайна» Майкла Мура.

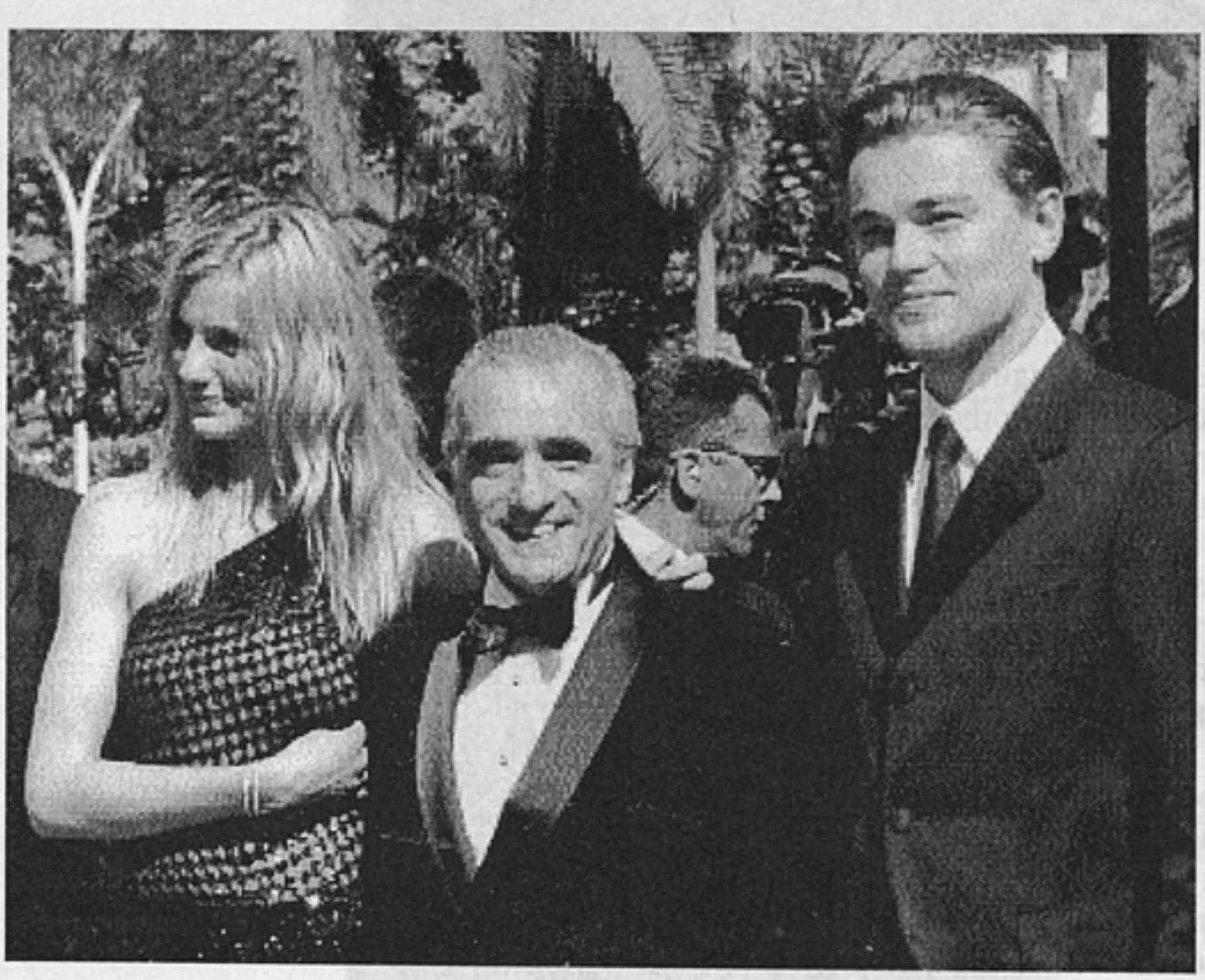
Мейнстрим (американский), которому «авторский» Канн традиционно воздает должное, неожиданно расширился на Восток. И рядом с фильмом «Звездные войны. Эпизод II. Атака клонов» Джорджа Лукаса появилась самая дорогостоящая индийская мелодрама «Девдас» Санджая Лилы Бансали, превосходящая своей необузданной и филигранной роскошью даже дерзкие экзотические фантазии западного зрителя.

Расширился и геополитический контекст. Каннский завсегдатай израильтянин Амос Гитаи (на этот раз в конкурсе была его картина «Кедма» о трагических событиях 1948 года, связанных с возвращением евреев на Святую землю) оказался в рискованном соседстве с палестинцем Элиа Сулейманом, представившим талантливый, но откровенно антиизраильский фильм «Божественное вмешательство».

С известной осторожностью Канн атаковал границу дозволенного и в области моральной цензуры. Впервые в фестивальной программе рядом с названием конкурсной картины аргентинца из Франции Гаспара Ноэ «Необратимость» появилась необычная сноска-предупреждение: «В этом фильме есть сцены, которые могут причинить беспокойство некоторым зрителям». Речь шла, прежде всего, о девятиминутной сцене изнасилования (в роли жертвы — Моника Беллуччи), которая, действительно, способна шокировать даже подготовленного зрителя.

Стремление нарушить устоявшиеся каннские «можно» и «нельзя», классическую и непреложную табель о рангах читалось и в том, как было разыграно участие в фестивале вечного триумфатора и кумира Мартина Скорсезе. Обладатель «Пальмы» («Таксист», 1976), председатель Большого каннского жюри (1998), кинематографический небожитель, он, как и положено небожителю, появился на презентации своей новой картины «Банды Нью-Йорка» в окружении двух ослепительных звезд — Кэмерон Диас и Леонардо ди Каприо. А «промо» его будущего фильма было показано, как показываются только завершенные произведения — в главном каннском зале «Люмьер». Ничего удивительного: Скорсезе Скорсезево. Удивительно другое: в этом году непревзойденный Скорсезе не посчитал для себя зазорным возглавить жюри короткометражных фильмов, что обычно было почетной миссией для перспективных юниоров и разного рода альтернативщиков (Томас Винтенберг, Эрик Зонка, Люк Дарденн и другие).

При этом во главе Большого жюри — Дэвид Линч, что явно усиливало демократический эффект. Конечно, Линч не Джим Джармуш, но все-таки тоже олимпиец-маргинал.



Кэмерон Диас, Мартин Скорсезе, Леонардо ди Каприо на презентации фильма «Банды Нью-Йорка»

Несовместимость. Трудно натягивать вожжи и одновременно отпускать их, а также откручивать и в то же время закручивать гайки. Но жесткий пропускной режим, кажется, не помешал Канну проводить политику открытых дверей. Возник разве что маленький стилевой зазор.

Хотя стилистически Канн, как всегда, был безупречен. Ведь никому не надо было объяснять, что именно создает необходимую конвенциальную связку, что так сближает сегодня усиленную охрану и борьбу с «охранительством», что буквально на глазах формирует совсем новый, не ограниченный только каннским измерением стиль катастрофической (а не игровой и провокативной, как при постмодернизме, который, говорят, уже в прошлом) эклектики — стиль «после 11 сентября».

Нельзя сказать, что тень рухнувших нью-йоркских близнецов (WTC) полностью накрыла Канн. Но она дотянулась до фестиваля номер один. Не могла не дотянуться.

Близнецы. А что, собственно, произошло 11 сентября? Как ни странно, после многочисленных и квалифицированных объяснений случившегося этот вопрос не снят. Ведь прямой и ясный ответ на него не прозвучал. И вряд ли прозвучит.

Все смертоносные конфронтации XX века (от выстрела в Сараево до войны в Заливе) никогда не создавали особых трудностей с определением: кто (конкретно) кого (конкретно) и почему (конкретно)? Что же касается открывающей XXI век манхэттенской трагедии, то установить удается разве что факт глобальной мести униженного третьего мира господствующей западной цивилизации. Но даже это астрономическое приближение к событию чрезвычайно легко компрометируется, ибо лишено элементарно необходимой для исторических обобщений достоверности.

Всякая попытка конкретизации происшедшего оказывается несоразмерной его необычайному масштабу. Даже главный подозреваемый бен Ладен при всем своем демоническом величии обнаружил явную неготовность личностно соответствовать событию.

«Ground Zero» («Уровень 0»), как принято обозначать место трагедии, словно обессмысливает, поглощает все причинно-следственные связи, построенные по логике XX века. В памяти сохраняется лишь самодостаточное, как художественный образ, зрелище, конечно же, не сопоставимое ни с какими голливудскими блокбастерами. Не потому, что реальность превзошла даже самых изощренных постановщиков, а потому, что эта реальность вдруг выпала из зависимости от каких бы то ни было жизненных сюжетов. Она зависла непостижимым в своей концентрации, в своей событийной плотности фантомом, который не продуцирует, а поглощает смыслы и не пропускает исторический сигнал.

Образ небоскреба, пробитого самолетом, как пулей, будто защищается от любых попыток его рационализации. Сознание буксует и угасает в соприкосновении с абсурдной неразличимостью привычных понятийных очертаний: беспрецедентное за всю историю человечества количество насильственных смертей на единицу площади и в единицу времени вброшено напрямую в средоточие бурной мирной жизни, при этом смертоносным оружием оказались не ракеты и не взрывчатка, а подлинные символы максимальной защищенности и комфорта («Боинги» и небоскребы), величайшие достижения цивилизации превратились в величайшую свалку, и верх опустился вниз со скоростью оборвавшегося лифта.

По прошествии года со дня трагедии история все еще сохраняет сомнамбулическую зависимость от исходной даты: 11 сентября 2001 года. Не потому, что жизнь кончилась или остановилась. Она продолжается, но только в состоянии комы, которая, как мы теперь знаем по фильму Педро Альмодовара «Поговори с ней», вовсе не препятствует жизни в особой форме и даже воспроизводству жизни (зачатию и родам). Герои коматозной истории — и большие, и маленькие — демонстрируют прежнюю активность. Просто их действия стали больше напоминать рефлекторные, некоординированные выбросы. Конструктивную работу сознания, увязшего в мешанине смыслов, подменяют вспышки и импульсы подсознания, легко приемлющего как рабочий материал именно понятийную смесь и нечленораздельный смысловой поток.

11 сентября «небо скрылось, свившись в свиток», но все, наблюдавшие за трагедией, увидели только, как оно заполнилось гигантским количеством офисных бумаг. Подхваченный ветром ворох документов из Всемирного торгового центра парил в воздухе, и испещренные разноязыкими словами страницы с политической и финансовой, служебной и личной информацией беспорядочно перемешивались.

L'Oréal. Недавно промелькнула информация о том, что всемирная сеть бутиков Gap то ли обанкротилась, то ли закрывается, то ли меняет хозяина. В общем, что-то с ней не так. И неспроста, если учесть, что «gap» означает в переводе «разрыв, пробел, брешь».

Наверное, модные магазины и дома со всем их презренным гламуром заслуживают более серьезного и внимательного к себе отношения. Не только сенсационные капризы законодателей стиля и изощренных потребительских амбиций, но и само бытование модельной культуры иногда предъявляет совсем не легкомысленные и не поверхностные прогнозы.

Ну кто, к примеру, когда-нибудь обращал внимание и уж тем более писал о расположенной на третьем этаже главного фестивального комплекса Cannes-Palais постоянной фотовыставке моделей знаменитой фирмы L'Oréal, которая на протяжении многих лет является спонсором фестиваля? В этом уголке Дворца утомленные кинематографом синефилы оказываются редко — лишь в тех случаях, когда хотят выпить кофе или что-нибудь прохладительное (горячительное) в клубе L'Oréal, когда устремляются на очередной прием к расположенному в этом крыле банкетному залу, наконец, когда забегают (это относится уже только к синефилкам) в дверь с условным символом женской принадлежности. Но никто и никогда не задерживается около фотографий божествен-

ных топ-моделей, украшающих фойе. В Канне эти картинки вроде бы не представляют особого интереса, поскольку звезд и так полным-полно, к тому же все они находятся в открытом доступе. Но все-таки стоит приглядеться к экспозиции, к отборному челюстно-лицевому материалу, покрытому великолепной косметикой: CHARLISE THERON (ШАРЛИЗ ТЕРОН), GONG LI (ГОН ЛИ), MILLA JOVOVICH (МИЛА ЙОВОВИЧ), CATHERINE DENEUVE (КАТРИН ДЕНЁВ), ANDIE MACDOWELL (ЭНДИ МАКДАУЭЛЛ), VIRGINIE LEDOYEN (ВИРЖИНИ ЛЕДУАЙЕН), LAETITIA CASTA (ЛЕТИСИЯ КАСТА), CLAUDIA SCHIFFER (КЛАУДИА ШИФФЕР).

Наверное, только так, представляя имена в виде неудержимого буквенного потока, можно передать ощущение водоворота, в котором теряются индивидуальные характеристики абсолютно не похожих друг на друга образцов чистой красоты. Как будто срезанные плоскостью снимка, пропадают эстетические, этнические, исторические, биографические и все прочие различия, создающие естественную внутреннюю глубину действительно уникальных по своим внешним данным женских образов. И нет ничего удивительного в том, что именно Клаудиа Шиффер, единственная профессиональная модель в списке, задает тон всей фотоколлекции, в которой, как и следует в Канне, доминируют модели-кинозвезды.

Психологическая перспектива, которую дает принадлежность той или иной звезды киноконтексту, уходит, уступая место очищенной от всяких примесей модельной плоти, которую культивирует подиум. Точнее, становится несущественным масштаб этой перспективы. Катрин Денёв, Гон Ли или Клаудиа Шиффер — все они равны перед лицом L'Oréal. Их красота — это и есть красота L'Oréal, которая может быть представлена и одним лицом, и (что то же самое) бесконечным множеством лиц.

В целях экономии дорогостоящих каннских площадей совсем не обязательно было развешивать планшеты с элегантными пробелами в несколько сантиметров между снимками. Суть дела была бы выражена куда яснее, если бы фотографии оказались пригнаны встык и изображение стало бы беспрерывным, изживающим как анахронизм естественную автономию различного, дистанцию между одним и другим — разрыв, пробел, gap.

L'Oréal против Куросавы. Подсчитывать не приходилось, но было видно и на глаз, что Канн-2002, взявшись продемонстрировать небывалую широту взглядов, заметно прибавил в количестве названий. Во всяком случае, планировать ежедневный личный слалом по каннским залам стало много труднее. В награду можно было ожидать нетривиальные художественные открытия, ради которых Канн, видимо, и затеял маленькую перестройку. Но количество перешло в качество своим, ни с кем не согласованным путем.

Новое кинопространство, возникшее в результате решительного отказа от прежнего респектабельного «большого стиля», оказалось вообще малочувствительным по отношению к конкретным художественным градациям.

Скажем, конкурсная картина англичанина Майка Ли «Все или ничего», в которой он, нещадно нажимая на мелодраматическую педаль, пытается собрать разбегающиеся частные истории из жизни городских низов, была существенно слабее его «пальмового» блестяще выстроенного семейного парадокса «Секреты и обманы» (1996). Напротив, конкурсный фильм бельгийцев братьев Дарденн «Сын», в котором их традиционный метод социального наблюдения вдруг позволил пробиться к самым потаенным движениям души героя, явно превзошел удостоенный «Пальмы» фильм «Розетта» (1999), завязший в материальных фактурах физиологического очерка.

Эти оценки, конечно же, можно оспорить и даже предложить прямо противоположные. Но в том-то и дело, что не отдельно взятые кинематографические фигуры и персоны, не их индивидуальная творческая динамика и художественное своеобразие привлекали и удерживали внимание. Обилие и разнообразие качественного (в целом) киноматериала были значимы не сами по себе, а в массе. И все, кто приветствовал нынешнюю нетрадиционную каннскую ориентацию, присягали именно телесной массе, удельному весу, плотности раствора, но не фильмам и не их создателям как таковым. Нетрадиционно сработал даже феномен индивидуального успеха.

«Человек
без прошлого»,
режиссер
Аки Каурисмяки

У каннской публики всегда есть свои очевидные фавориты. Как правило, те, кто умеет подсластить горькую социальную или историческую пилюлю открытой, живой эмоцией и сделать съедобную конфетку из неразрешимых жизненных противоречий. В сущности, Канн — сладкоежка и не очень-то этого стесняется. Наоборот, проявляет напор и даже агрессивность в утверждении своего вкуса и с неизменным пристрастием реагирует на такие фильмы, как «Жизнь прекрасна» Роберто Бениньи, «Все о моей матери» Педро Альмодовара или «Комната сына» Нанни Моретти. Был у Канна свой фаворит-кондитер и на этот раз. Неожиданно им стал Аки Каурисмяки. С не свойственным ему прежде романтизмом он отдал свою любимую провокативную и ядовитую для публики в бабочках маргинальную среду на откуп трогательной love story бомжа и соцработницы. Казалось бы, чего еще желать: устремившись навстречу друг другу, фрачный Канн и не обузданный протоколом Куарисмяки счастливо встретились в нейтральных водах. «Человек без прошлого» по праву мог рассчитывать на самый громкий триумф как настоящий символ каннских перемен, демократизации и расширения кругозора. Однако этого не произошло. Фильм не получил «Золотую пальмовую ветвь», лишь вечно утешительный Гран-при, а также приз за лучшую женскую роль Кати Оутинен — в придачу. И, похоже, судьба «Человека без прошлого» была предрешена еще до распределения наград, до момента, когда кто-то конкретно мог проявить *свою индивидуальную* волю, недальновидность или иную враждебную фильму субъективность. Такое ощущение, что картину Каурисмяки одернул сам фестивальный контекст, теснота и плотность которого обрели самоценность и возымели почти абсолютную, непререкаемую силу. Всякая обособленность, выделенность, тем более избранность вдруг оказались неуместными, некорректными, почти неприличными. По-настоящему лояльной к общему конкурсному составу могла быть лишь неизменность — к примеру, в лице вечного критического реалиста Кена Лоуча

(«Милые шестнадцать лет») или неутомимого ветерана современных психологических коллизий Маноэля ди Оливейры («Принцип неуверенности»). И наоборот, вопиющими, почти преступными были интенсивные выбросы художественной энергии, как, например, в кибер-триллере Оливье Ассаяса «Демон-любовник» или в неистовом экзерсисе на тему сексуальной свободы «Необратимость» Гаспара Ноэ. Эти фильмы угнетали контекст, ибо работали на его разрыв. Они нарушали сложившийся баланс единого программного тела.

«Открытость» и разнообразие естественным образом привели в конце концов к потребности выровнять «береговую линию». И очевидно, что Канн не стал этому противиться, «Демон-любовник» и «Необратимость» были освистаны и затоптаны, а избранного и возлюбленного «Человека без прошлого» попросту сдали. Попробовало бы жюри еще только в прошлом году не разделить восторгов публики по поводу фильма Моретти. Можно себе представить тот свист, вой и топот, которые разразились бы в зале «Дебюсси», где пресса смотрит вручение призов в телетрансляции на большом экране. А за тем, как «пролетел» мимо золота «Человек без прошлого», следили почти с пониманием. Было нечто закономерное в том, что именно Каурисмяки — этот апофеоз демократизма (он и Гран-при вышел получать в расхристанной рубашке и в изрядном подпитии) — стал плановой жертвой самого демократичного и открытого конкурса. Кому же как не демократу жертвовать успехом во имя растущего демократизма?..

Роман Поланский с «Золотой пальмовой ветвью» за фильм «Пианист»

Телесное устройство взыскует соответствий, правильных конфигураций и завершенности рисунка. Наверное, в согласии именно с этими надобностями была вручена и «Золотая пальмовая ветвь». Поговаривали о том, что Линч проявил профессиональную солидарность с Романом Поланским (у них, мол, общий продюсер), а кто-то заметил скупую мужскую слезу, которую не смог скрыть Линч, когда смотрел на реальные в своей основе, хотя и картонные по исполнению страдания евреев в Варшавском гетто. Но что могут означать все эти более или менее значительные частные эмоции по сравнению с волей контекста, по сравнению со стремлением фестивальной программы к гармоничным пропорциям: самый большой приз — самому большому фильму, и тут без вариантов. Но тогда получается, что полуголливудский «Пианист» как раз и был единственным претендентом на «Золотую пальмовую ветвь». Ведь «Звездные войны» и индийский «Девдас» показали вне конкурса.

...После того как кончилась церемония закрытия и экран погас, в фойе зала «Дебюсси» можно было наконец без спешки осмотреть выставку рисунков Куросавы. Организаторы фестиваля чрезвычайно ею гордились, и не зря. Редкое собрание авторских набросков, эскизов, режиссерских экспликаций поражает. И даже не столько изобразительной культурой, индивидуальной техникой мастера: уникален сам масштаб его титанического дара, с такой легкостью и в то

же время верностью своему кредо являющего себя за границами собственно кинематографа, в сопредельных эстетических сферах. Но некуда было деться и от ощущения безумного одиночества, покинутости этого собрания рисунков. Как будто бы эта глыба искусства безнадежно выпала из нынешнего фестивального контекста и ей уже никогда не совпасть с новым временем. Что ни говори, а бесхитростные дивы из L'Oréal как-то больше соответствуют моменту.

Канн — это Венеция. Новое каннское направление, которое все пытались вычислить уже в прошлом году в связи с вступлением Тьерри Фремо в должность директора, можно сказать, определилось. Канн перестал быть элитарной жакобовской[1] лабораторией по выведению больших имен (опыт, надо признать, был очень успешным: Скорсезе, Линч, Чен Кайге, Тарантино, фон Триер — вот далеко не полный перечень). Сегодня Канн заинтересован большим киноконтекстом. Конечно, это не означает, что все в Канне разом сняли свои прославленные бабочки. Но, скажем, китайские веревочные тапочки на босу ногу уже явно составляют бабочкам конкуренцию.

Знатоки итальянской Мостры говорят, что Канн стал похож на Венецию. При этом Венеция, куда перешел берлинский директор Мо̀риц де Хадельн, видимо, станет похожей на Берлин, Берлин, если верить его новому директору Дитеру Косслику, уподобится Роттердаму, Роттердаму не останется ничего другого кроме как окончательно превратиться в Токио, ну а Токио — в азиатский Канн.

Только вот к чему бы эта масштабная рокировка, это великое переселение фестивальных народов? К свержению устаревших стереотипов и очередному обновлению крови или к смешению устойчивых ориентиров и превращению уже на макроуровне самоценных явлений в самоценный уплотненный контекст?

Ведь если отрешиться от эфемерной фестивальной эмблематики и посмотреть на ту же самую игру — «Канн — это Венеция» — с более фундаментальной, скажем, географической, точки зрения, то мы окажемся лицом к лицу с катастрофическим событием, сулящим неразбериху и хаос, в которых ничего не стоит потерять контроль над ситуацией и стать заложником перемешанной, эклектичной реальности, попасть в полную от нее зависимость.

С каким безопасным удовольствием еще совсем недавно, на закате минувшего века, можно было манипулировать смыслами, открывать неожиданные — то игривые, то провокативные — возможности эклектики и присягать новизне как кумиру, одухотворяющему упоительный бег на месте. Трудно было представить, что эклектика лишь затаила до поры до времени какие-то непомерные амбиции и диктаторские наклонности. Но в один прекрасный солнечный день все смешалось уже по-настоящему и эклектика предстала в ужасающем своем обличье.

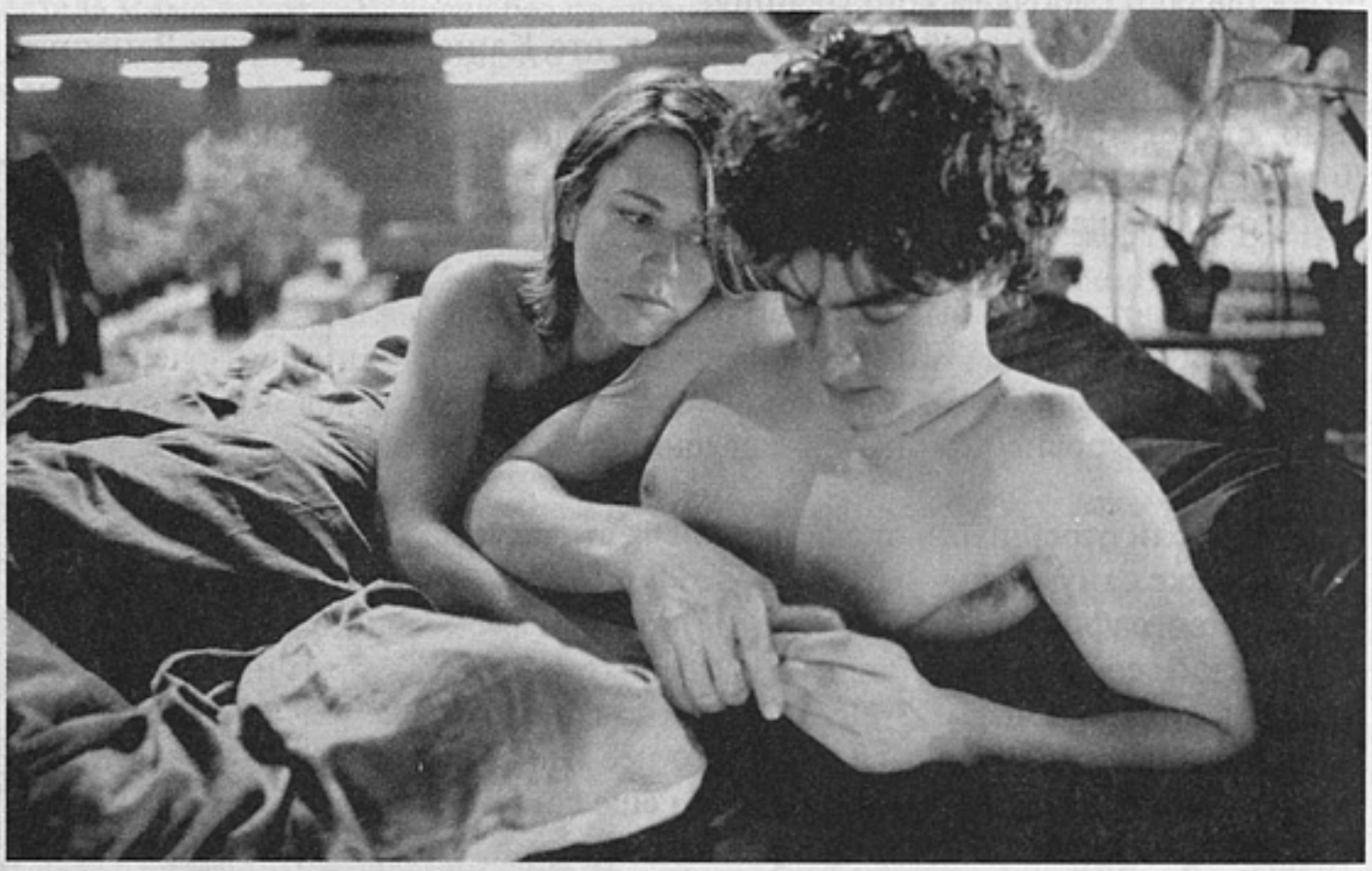
Теперь она, кажется, окончательно входит в катастрофический вкус (стиль). Сама путает и всласть сбивает с толку. Ей нравится побуждать к действиям по своему образу и подобию, стирать разумные грани и постигаемую дистанцию. К примеру, между консерватизмом и радикализмом (с каким неподражаемым искусством еще вчера Канн умел дозировать эти бродильные вещества), между глобализмом и антиглобализмом. И можно ли все еще определенно, со строгой уверенностью утверждать, что пока не исчезло самое главное различие дня — между лозунгом: «Смерть бен Ладену!» и призывом к безоговорочной его поддержке: «Да здравствует бен Ладен!»?

[1] Жиль Жакоб — генеральный директор Каннского кинофестиваля с 1978 по 2000 год. В настоящее время президент фестиваля.

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Зло не бывает меньшим

ПОЛИТКОРРЕКТНОСТЬ В КАННСКОМ ЗЕРКАЛЕ



«Арарат», режиссер Атом Эгоян

Майский Канн в июне аукнулся в Петербурге. На фестивале «Послание к человеку» за «круглым столом» поговорили о политкорректности. Среди прочего обсуждали немецкую короткометражку «Мехмет», забавную, но, мягко говоря, простенькую. Мехмет — турецкий пес, украденный и вывезенный в Германию, где он прибивается к отличным парням, скинхедам: они тоже постоянно ищут турок. В предсказуемом финале он невзначай подорвет нациков гранатой, предназначенной для гастарбайтеров, обитателей общежития. Слово взял замечательный историк Александр Колпакиди, автор очень некорректного «Двойного заговора», доказывающего, что Тухачевский готовил военный переворот, а Кирова убили оппозиционеры. Он был краток. Резонно сравнив «Мехмета» с «Псом Барбосом и необычным кроссом», резюмировал: «Раньше нас учили, что нельзя глушить рыбу динамитом, теперь — что нельзя глушить динамитом турок». А что еще мог сказать честный грек?

Между тем он был совершенно прав. Ни рыбу, ни людей нельзя глушить динамитом, но нельзя и облекать это в примитивную форму «Мехмета». Или — «Арарата», заветного фильма Атома Эгояна, который он добровольно переместил из каннского конкурса во внеконкурсную программу, дабы не ставить членов жюри перед неизбежностью ссоры с Турцией. Несколько юродивый жест, пример лицемерной корректности. Сказав «а», надо сказать и «б», сняв фильм о геноциде армян в 1915 году, отстаивать его до конца. И с чего вдруг художник должен щадить чувства, конечно же, не турок, но их правительства, с маниакальным упорством отказывающегося признать сам факт массовых убийств?

Прецеденты были. В 1956 году, когда, грубо говоря, еще не остыл пепел в крематориях Освенцима, ФРГ потребовала удалить с Каннского фестиваля сразу три фильма о войне и Холокосте, «ранящие чувства немецкого народа» (в регламенте фестиваля была пресловутая 5-я статья, оговаривающая такую возможность): «Кровавую дорогу» Каре Бергстрём и Радоша Новаковича, «Ночь и туман» Алена Рене и польскую короткометражку «Под одним небом». Для современного человека сама эта ситуация кажется дикой, но факт, что ФРГ пришлось дождаться 70-х, чтобы благодаря фильмам Фасбиндера, книгам Бёлля и пулям Баадера осознать свое прошлое. Тогда, в 56-м, требование было исполнено, но и немецкой делегации пришлось покинуть Канн. Страны Восточного блока отомстили, может быть, не без поддержки Франции, добившись удаления с фестиваля единственного немецкого фильма — «Неба без звезд» Хельмута Койтнера, скорбящего о разделении Германии.

Кстати, это не единственный скандал такого рода в истории Канна. В 1953 году «Страстная жизнь Клемансо» Жильбера Пруто купировали опять-таки по требованию ФРГ. Член жюри и сын Клемансо Мишель в знак протеста покинул фестиваль. В том же году другой член жюри, Эдвард Робинсон, шантажируя фестиваль, добился купюр в фильме Луиса Гарсиа Берланги «Добро пожаловать, мистер Маршалл»: исчез, например, план с американским флагом, вывалянным в грязи. В 1956-м по жалобе Японии сняли с конкурса «Городок, похожий на Элис» Джека Ли, фильм о мученичестве английских пленных в японских лагерях в Малайзии. В 1959-м правительства США и Франции репрессировали «Хиросиму, любовь мою» Алена Рене, только благодаря позиции Андре Мальро фильм показали вне конкурса на закрытии. Спустя семь лет «Война окончена» многострадального Рене пала жертвой франкистского прессинга. Времена изменились к лучшему. В Канне-2002, к чести Израиля, его правительство не требовало изъять из программы «Божественное вмешательство» палестинца Элиа Сулеймана, но об этом ниже.

Из-за «Арарата», увы, копья ломать не стоило. Эгоян поздно открыл для себя армянскую культуру и армянскую трагедию. Даже слишком поздно: неофитство редко дает, если вообще дает, вменяемые художественные результаты. Эгоян попробовал вместить в один несчастный фильм максимум ассоциаций, возникающих у него при сладких звуках слова «Армения», и он буквально задохнулся под их грузом. Здесь и история одного из пионеров абстрактного экспрессионизма нью-йоркского самоубийцы Арчила Горького. И искусствовед, выводящая его стиль из тоски по утраченной стране детства. И таможенник, не пропускающий в багаже печального пассажира гранаты, хранящие в каждом своем зернышке вкус родины. И молодая женщина, пытающаяся узнать правду о гибели террориста, отстреливавшего турецких дипломатов. Получается что-то среднее между лубком и махиной Ильи Глазунова («холст, масло»), заполняющего полотно всеми образами, связанными для него с Россией.

Окончательно добивает «Арарат» линия «великого режиссера» с говорящей фамилией Сароян, снимающего свой заветный фильм о геноциде. Ладно, поверим Эгояну на слово: великий так великий. Но лучше бы не видеть эпизоды из фильма Сарояна — картонные, только компрометирующие саму тему. Верх его режиссерских изысков: камера задерживается на лице лежащей на повозке армянки, которую насилует усатый турок, а она сжимает в это время руку своего маленького ребенка.

Очевидно, нельзя говорить о политкорректности, как о некоем универсальном ключе. Для каждого уровня человеческого существования политкорректность разная. Проще всего с повседневным бытом, где она — лишь псевдоним максимально широкой терпимости к другому, вплоть до терпимости к чужой нетерпимости. Нельзя заставить людей любить друг друга, но можно, по меньшей мере, очистить повседневность, прежде всего речь, от проявлений нетерпимости. Тут спорить не о чем: так должно быть.

Гораздо сложнее обстоит дело с политкорректностью в искусстве. В кино не может быть ничего корректнее того, что еще «новая волна»,

вслед за Андре Базеном, осмыслила как «мораль взгляда»: беспристрастный взгляд на реальность, отказ от любых манипуляций с ней, позволяющий зрителям самим постичь смысл движущихся картинок. «Мораль — это дело тревеллинга». Но искусство, в отличие от его создателей, не может и не должно соблюдать «нормы приличия», иначе это не искусство, а манная каша. Если речь не о пропаганде, притворяющейся искусством, произведение не бывает аморальным и не отвечает за последствия. В современной России множество ярких и значительных художников считаются «некорректными»: Алексей Балабанов, Александр Баширов, Алина Витухновская, Павел Крусанов, Вячеслав Курицын, Эдуард Лимонов, Петр Луцик, Ярослав Могутин, Сергей Овчаров, Александр Проханов, Александр Секацкий, Владимир Сорокин. Причем те представители интеллигенции, которые азартно ловят «фашистов» в своем кругу, как правило, не реагируют на фашизоидные проявления государственной политики — так безопаснее.

Существует и третий уровень политкорректности, взятой на вооружение политиками и государствами. Ее, как и что угодно, легко приспособить к конкретным и циничным интересам. «Боулинг для Коламбайна» Майкла Мура, первый за сорок шесть лет документальный фильм в каннском конкурсе, — убедительный памфлет, живописующий США как безответственную страну, помешанную на оружии и насилии. Безумец Чарлтон Хестон, бывший Моисей, Бен Гур и Сид, с пеной у рта клянущийся на собрании Американской оружейной ассоциации (в городе, где двое мальчишек буквально накануне перестреляли полшколы), не поступится священным правом вооружаться. Стрелок, застреленный собственной собакой, которую он фотографировал, обрядив в камуфляж и привязав ей на спину винтовку. Сам Мур, похожий на «молчаливого Боба», открывающий счет в банке, где каждый новый клиент без всяких формальностей получает огнестрельный презент. Но страшно подумать, что сделали бы в Америке после 11 сентября с Андре Бретоном за фразу: «Простейший сюрреалистический акт — выйти на улицу с револьвером и стрелять в толпу».

Самый простой пример извращенной в политических целях политкорректности — эксплуатация тем или иным режимом или движением образа своего народа как вечной жертвы. Палачи и жертвы имеют досадное свойство по ходу истории меняться местами. Сейчас почти не вспоминают, что ударной силой геноцида 1915 года были отряды курдов — следующих жертв режима. Что судетские немцы, опора Гитлера в 1938-м, в 1945-м подверглись зверскому избиению. Что истязатели алжирцев и руководители оасовских террористов, покушавшихся на де Голля, были героями Сопротивления. Что тутси, жертвы руандийского геноцида 1990-х, победив, с не меньшим энтузиазмом взялись резать хуту. Что основатели государства Израиль были отъявленными террористами, взрывавшими переполненные отели и вешавшими похищенных английских солдат в разгар борьбы с фашизмом.

Ближний Восток, возможно, самая болезненная тема, тяжесть которой усугубляет то, что израильские политики считают память Холокоста универсальным алиби для своих действий. Статистика антиеврейских нападений во Франции впечатляет до такой степени, что Американский еврейский конгресс призвал к бойкоту Канна, кощунственно сравнивая 2002 год с 1942-м, годом облав и депортаций в Освенцим. Справедливо возмущаясь антисемитизмом, никто не интересуется статистикой антимусульманских акций, списками арабских мальчишек, которых из года в год «по ошибке» убивают французские полицейские. В самом Израиле только в последние годы возникла школа «новых историков», ревизующих мифы израильской истории. Конкурсная каннская «Кедма» Амоса Гитаи — блестящий аналог их исследований.

Сюжет прост и в силу простоты невыносимо ужасен. «Кедма» — пароход, на котором в мае 1948 года, за считанные дни до провозглашения независимости Израиля, добираются до Земли обетованной осколки европейского еврейства. Ржавая посудина. Пассажиры, прижатые друг к

другу в «промискуитете» трюмов. Каждый из них выжил чудом, у каждого не осталось никого из близких. Смесь польского, русского, идиш. Обноски когда-то лучших костюмов. Жесты любви, простые слова, которым надо учиться заново. Выжженный, каменистый берег. Высадка под пулями опереточных английских солдат. Потерянный багаж, потерявшие друг друга в суматохе люди. Но все это — ничто по сравнению с исполнением знаменитого тоста, символа веры диаспоры: «В следующем году — в Иерусалиме». Не будет ни следующего года, ни следующего дня, Земля обетованная обернется братской могилой. «Та земля, что могла быть Раем, стала логовищем огня» (Николай Гумилев). Вместо обещанного отдыха — пятиминутный курс молодого бойца под руководством боевиков «Иргуны» или «Штерна» и бросок на пулеметы палестинцев, которых репатрианты в глаза не видели и против которых ничего не имеют. Все так и было. Их безымянными телами вымостили дорогу в осажденный Иерусалим, а потом вычеркнули из истории. Фильм Гитаи удушливо телесен. Люди — всего лишь тела, из которых можно варить мыло в концлагерях, а можно использовать как пушечное мясо.

После «Кедмы» начинает казаться, что самой большой трагедией в истории еврейского народа стало создание государства Израиль.

В конкурсе с «Кедмой» соседствовало «Божественное вмешательство» Элиа Сулеймана, сына одного из палестинских лидеров 1948 года, искалеченного израильскими пытками. Представьте себе Бастера Китона (сыгравший главную роль режиссер даже внешне на него похож) или Жака Тати в рядах палестинских бойцов. Сулейман, махнув рукой на патетику, снимает меланхоличный и одновременно задорный бурлеск. Его палестинский городок как две капли воды похож на грузинскую деревню или еврейское местечко: те же изо дня в день повторяющиеся ситуации, окаменевшие на стульях перед домами старики, свары соседей. Оккупация, вынуждающая влюбленных встречаться на ничейной земле паркинга и часами просто сидеть в автомобиле, держась за руки, — столь же абсурдна. Дозорная вышка рушится, обернувшись, вслед за израильскими солдатами, на арабскую секс-бомбу. Брутальный офицер в припадке пьяного энтузиазма пытается развести пробку на блокпосту, заставляя водителей меняться местами и одеждой, и доводит бардак до апогея. Смех смехом, но мотив блокпоста трагичен. Искалечена сама земля Палестины, изнасилованная барьерами, стенами, вырубкой рощ (этой теме посвящен страшный доклад международной делегации архитекторов, недавно побывавшей в Израиле). И насилие со стороны палестинцев кажется в фильме естественной реакцией самой природы. Выброшенная в окно автомобиля абрикосовая косточка разносит на куски танк. А де-

«Кедма»,
режиссер Амос Гитаи

«Божественное вмешательство», режиссер Элиа Сулейман

вушка, обернувшаяся матерью-родиной, парит и кувыркается в воздухе, что твой ниндзя, закидывая лимонками, которыми она до этого жонглировала, израильский спецназ, танцующий, как мюзик-холльный кордебалет.

Гитаи и Сулейман — друзья. Выбирать между их фильмами трудно лишь из-за их выдающихся достоинств. Я бы, например, наградил обоих, но Гитаи жюри обошло, возможно, за чрезмерную реалистичность. Но выбирать-то нас заставляют не между фильмами, а между непримиримыми врагами, израильтянами и палестинцами. И единственное, что можно сделать, — просто отказаться выбирать из двух зол меньшее. Выбор между злом Милошевича и натовских бомбардировок, злом тутси и хуту, злом киллеров «Моссада» и камикадзе «Хамаса», злом шахского режима и аятолл, злом «зачисток» и похищения людей — ложный. Не менее ложный, чем выбор между НКВД и гестапо, Гитлером и Сталиным.

Меньшего зла не бывает: такой должна быть самая внятная формула того, что называют политкорректностью.

АНТОН ДОЛИН

Без формы

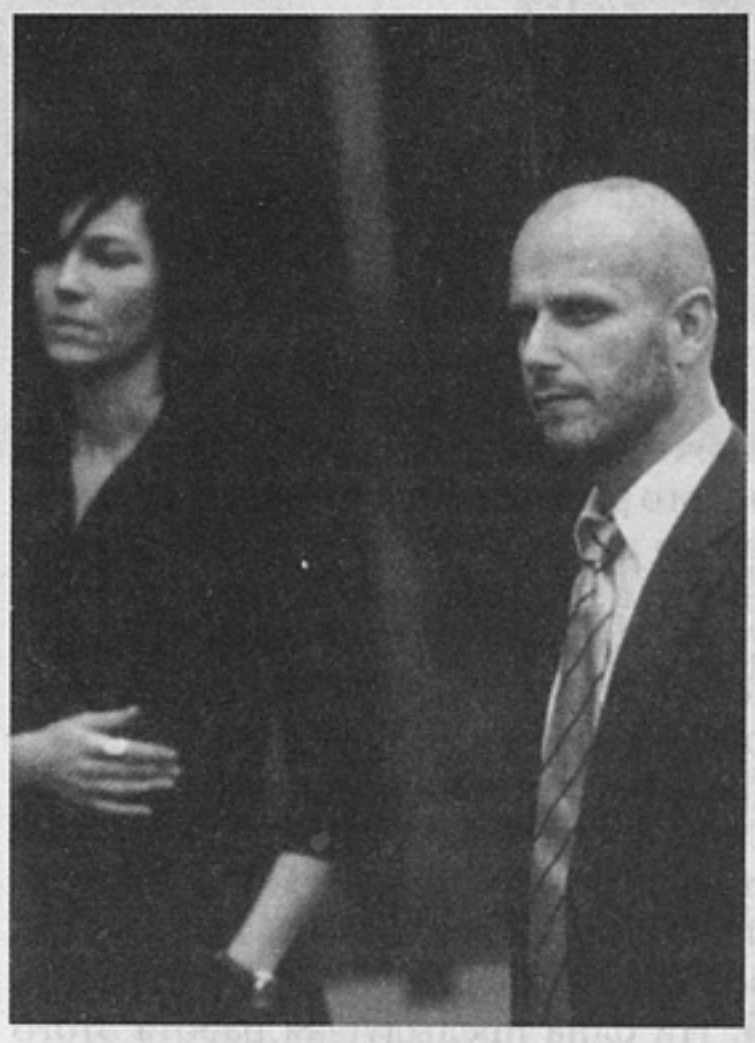
От других мировых кинофестивалей класса «А» Каннский отличается отнюдь не только качеством конкурсных картин. Есть и еще одно существенное отличие: если Венецией или Берлином (не говоря о Москве) правят более или менее умелые продюсеры, то в Канне за всем двенадцатидневным действом ощущается рука талантливого режиссера. И уже даже не столь важно, зовут его Жиль Жакоб или как-то иначе, — кажется, никто и никогда не сможет отменить положенный в основу каннского сценария культурологический конфликт между фильмами каждого фестивального года, интерактивный диалог, катарсисом в котором неизменно становится последний день и вердикт международного жюри.

Такой конфликт в Канне-2002 определился в один из первых конкурсных дней, когда представленный публике фильм был встречен ожесточенным свистом и улюлюканьем. В ответ на чьи-то несмелые хлопки с галерки раздался разгневанный вопль: «It's a piece of shit!» («Это кусок дерьма!»). Происходило это на сеансе новой картины французского режиссера Франсуа Ассаяса «Демон-любовник». Ни одна предыдущая работа этого автора — а многие из них показывали в Канне — не вызывала подобной реакции. Так что дело было отнюдь не в скандальной репутации того или

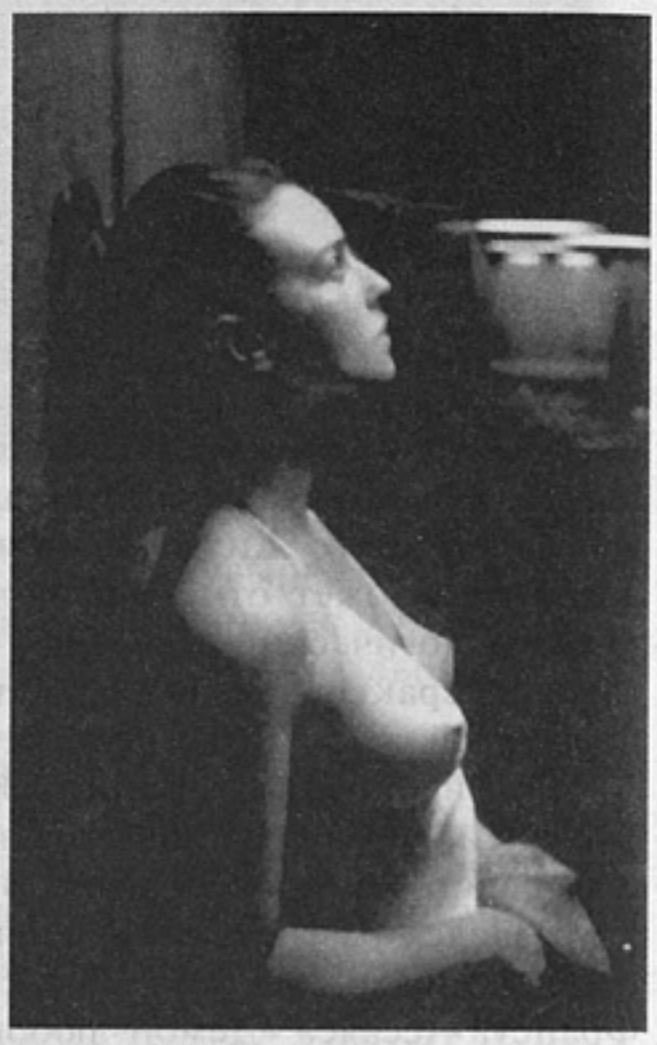
«Русский ковчег», режиссер Александр Сокуров

иного участника проекта. Дело было в соотношении формы и содержания. Это соотношение и стало центральным конфликтом последнего Каннского фестиваля.

Казалось, все формальные поиски режиссеров двух последних десятилетий были собраны в новой работе Ассаяса — критика по первой профессии, которого позже можно было заметить на показах картин многих коллег (как правило, в Канне режиссеры не ходят смотреть чужие фильмы).



«Демон-любовник», режиссер Франсуа Ассаяс



«Необратимость», режиссер Гаспар Ноэ

В первые минуты «Демон-любовник» просто ошеломляет: динамичная нервная камера, резкий и неожиданный монтаж, использование всевозможных визуальных мини-жанров — от телерепортажа до японских манга, от интернет-дизайна до видеохроники. Наконец, музыка, заказанная самым знаменитым американским альтернативщикам, духовным учителям Курта Кобейна, Sonic Youth, — тревожные шумовые эффекты, депрессивный перебор на неузнаваемо искаженной гитаре. Сложнейший сюжет, в основе которого — борьба международных корпораций, передел рынка незаконных порнотехнологий, в том числе анимации и веб-сайтов. В общем, не соскучишься.

Главное, наиболее очевидное обвинение, выдвинутое по адресу достигшего внешнего совершенства Ассаяса, — вторичность. «Демон-любовник» кажется компиляцией цитат из культовых фильмов любимых автором режиссеров. История с незаконным сайтом www.demonlover.com, на котором пользователи могут становиться соучастниками интерактивного и полностью анонимного насилия, позаимствована — почти буквально — из фильма двадцатилетней давности — «Видеодрома» Дэвида Кроненберга. Интрига с женщиной, которая, как ей кажется, контролирует окружающий мир, а в реальности является пешкой в чужих руках, отсылает к «Авалону» из прошлогодней каннской программы. Закольцованная «дурная бесконечность» страшного, как ночной кошмар, сюжета приводит к «Шоссе в никуда» Дэвида Линча, а картинка с двумя любящими-ненавидящими друг друга женщинами, блондинкой и брюнеткой, точь-в-точь копирует его же «Малхолланд Драйв» (все это особенно забавно, поскольку Линч был президентом каннского жюри этого года, а Кроненберг представлял в конкурсе своего «Паука», ничуть не напоминающего «Видеодром»).

Разумеется, Ассаяс цитирует сознательно — он не может предположить, что каннский зал не прочитает простейшие реминисценции. Он честно пы-

тается создать фильм, форма которого аутентична содержанию: мир хайтековских характеристик подчеркнуто безличен, характеры отсутствуют, функции действующих лиц меняются запросто (к трагедии, как у того же Линча, это не приводит), эмоций никто не испытывает. «Демон-любовник» рассказывает о том, как человеческая натура в современном мире исчезает под натиском новых технологий, так что при помощи этих технологий процесс исчезновения показывать логично. Однако констатацию печального факта каннская публика сочла за убийство, фильм о бездушности — пактом с дьяволом о продаже души. Формализм был принят в штыки сразу и бесповоротно. Дискуссия началась.

И не случайно стартовала она с французского фильма. Другая картина, представлявшая в конкурсе Францию, вызвала реакцию, схожую с приемом «Демона-любовника», только куда более бурную. Может, потому что ставки были завышены еще до начала? «Необратимость» Гаспара Ноэ числилась среди самых ожидаемых лент фестиваля, в предвкушении премьеры уважаемые критики ломились в зал, как мальчишки. Впечатление от фильма стало еще более ярким, чем от «Демона-любовника». И освистывали его еще более яростно. Ноэ пытается перевернуть представления публики о кинематографе, обмануть ее ожидания: так, даже начальные титры практически невозможно прочесть (бóльшая часть произвольно выбранных букв показана в зеркальном отражении, а сама картинка начинает съезжать вбок, заставляя совсем уж недогадливую часть зрительного зала апеллировать к нерадивому «механику»). Для того чтобы понять следующий за глубокомысленным прологом первый эпизод картины, приходится напрячь всю силу воли — пока не догадаешься, что главный герой (Венсан Кассель) мстит за какое-то злодеяние неизвестному ему (до этого момента) посетителю гей-клуба. Дальше суть дела проясняется: оказывается, все события показаны в обратной последовательности. За сценой жестокой расправы мы видим, как герой и его приятель узнают, где найти мерзавца, затем — как они обнаруживают полумертвую возлюбленную героя (ее играет Моника Беллуччи), после — как эта пара отрывается на вечеринке... И так далее, вплоть до финальной-начальной сцены супружеского счастья в постели.

Резкое неприятие «Необратимости» публикой легко объяснимо. Зрительские ожидания обмануты: ведь, в принципе, фильм с подобным сюжетом и с теми же актерами вообще не должен вызывать сильные чувства. Абсолютно банальная буржуазная история — жили-были молодец муж с красавицей женой, молодые да веселые, и встретился как-то жене в подземном переходе негодяй, изнасиловал ее и чуть не убил. А муж в компании с подвернувшимся под руку бывшим мужем той же красавицы отомстил. Вот и всё. Бог знает, какая по счету вариация на тему «такое может случиться и со мной», и мораль в духе той аргументации, что любят приводить сторонники смертной казни — экстремалы с приличной зарплатой и респектабельным бэкграундом: «А если бы твою жену кто-нибудь изнасиловал, тогда что?» На этот вопрос и отвечает Гаспар Ноэ. Никогда его ответ не стал бы скандальным, если бы не выбранная форма.

Ее цель — закамуфлировать невыразительность содержания. Итак, события в обратном порядке: ничего не напоминает? Тот же прием лег в основу «Помни» Кристофера Нолана, в котором сценаристы остроумно обыгрывали амнезию главного героя. В «Необратимости» ситуацию амнезии — точнее, полного неведения — предлагается пережить зрителю. Выбор одиозной пары на главные роли тоже говорит сам за себя: по отдельности, возможно, способные на чудеса, в дуэте Кассель с Беллуччи обычно снимаются в откровенном киче. Их участие в псевдоинтеллектуальном проекте со скандальным привкусом обеспечивает «Необратимости» недурную кассу (как минимум на родине). Вот вам клубничка самого пошлого толка: двадцатиминутная сцена жестокого изнасилования героини Беллуччи в подземном переходе, или эпизод, в котором голову одного из персонажей на мелкие куски разбивают огнетушителем. Формальные претензии автора фильма спасут его зрителя от обвинений в любви к «горяченькому».

Единственный последовательно использованный и вполне самостоятельный прием Ноэ — камера, беспорядочно снующая над головами персонажей и играющая со всеми тремя измерениями, меняющая угол и ракурс съемки. Звук — под стать изображению, он напоминает о саунд-монтаже у того же Линча: постоянный угрожающий техногенный фон — завод по перемалыванию человеческих судеб не останавливает свою работу ни на мгновение. Но эти находки лишь еще больше раздражают претензиями на отсутствующий глубокий смысл, которые достигают апогея в финальном титре, заполняющем весь экран: «Время разрушает все». Как выразился после сеанса мой итальянский коллега: «Играешь в Годара, парень? Опомнись, ты не Годар!»

«Круглосуточные тусовщики», режиссер Майкл Уинтерботтом

«Вдрызг пьяная любовь», режиссер Пол Томас Андерсон

Дело вовсе не в неоправданных претензиях молодых французских режиссеров на звание нового Годара, а в том, что пространство современного кинематографа принадлежит не-Годарам. Форма, даже самая изысканная, должна знать свое место. В этом смысле показательным был особый сеанс «Атаки клонов» Джорджа Лукаса. Разумеется, фильм был показан вне конкурса и не мог соревноваться с фильмами европейских и азиатских авторов. Умница Лукас отведенную ему нишу ощущал с самого начала, заявив тему своей пресс-конференции как «Возможности цифровых технологий». Обратите внимание, не «Новые судьбы джедаев», не «Восхождение темной империи», не «Символика образа клона». Техническое совершенство — штука опасная, и она должна знать свое место. Сколь угодно почетный пьедестал — но в сторонке. Тогда мы все с удовольствием посмеемся и даже поаплодируем потешным кульбитам компьютерного мастера Йоды.

Самым блистательным и наиболее удавшимся из многочисленных формальных экспериментов каннской конкурсной программы можно признать музыкальную картину британского жанрового хамелеона Майкла Уинтерботтома «Круглосуточные тусовщики». Режиссер скрестил «исторически-биографический» (а-ля «Дорз» Оливера Стоуна) и «клубно-молодежный» фильмы, начисто проигнорировав модную клиповую стилистику. На экране история манчестерского альтернативного рока — от первого концерта Sex Pistols, образования и падения группы Joy Division и до восхода New Order и славы Happy Mondays. Однако в центре картины — не тот или иной харизматичный король сцены, а закулисный серый кардинал, иронически комментирующий все происходящее на экране, основатель клуба Hacienda Тони Уилсон. Это позволяет избежать пафоса и даже самоубийство легендарного Иена Кёртиса превратить в перформанс: рок-звезда кончает с собой после просмотра особо безнадеж-

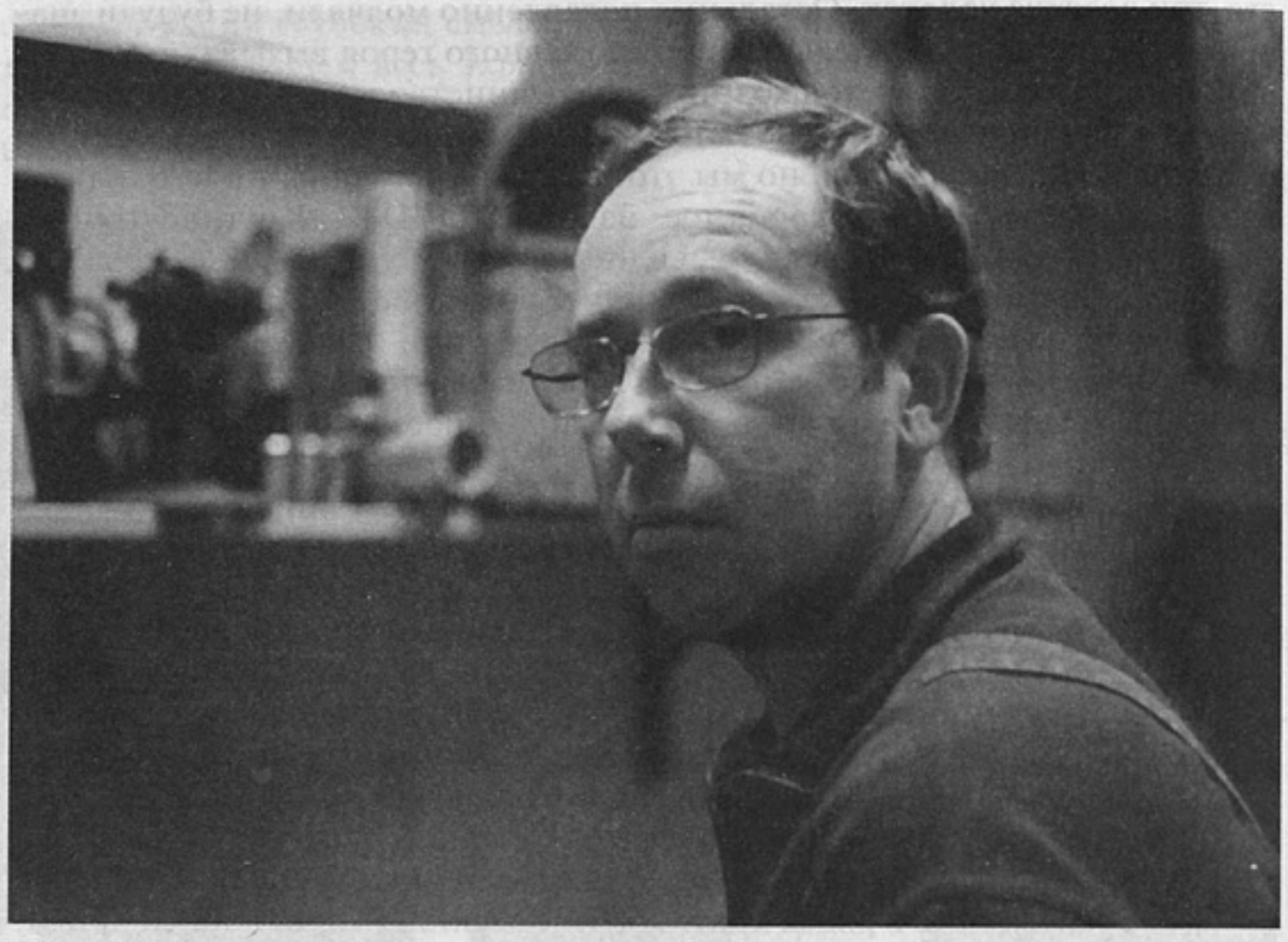
ного фильма Вернера Херцога по телевидению. Впечатляющий эффект, который производят «Круглосуточные тусовщики», обусловлен виртуозным совмещением реальных кадров с фальсифицированными, чуть пародийной имитацией былых кумиров актерами, но в первую очередь — операторской работой гениального Робби Мюллера, вышедшего в этой картине после «Неба над Берлином», «Мертвеца» и «Танцующей во тьме» на новый уровень. Фильму Уинтерботтома в Канне рукоплескали... два-три десятка человек. Остальные подавленно молчали, не будучи знакомы с материалом. Отдельные шутки главного героя вызывали у тех же немногочисленных эстетов хохот, но большинство могло только пожать плечами на реплики типа «Вот это — такой-то знаменитый ди-джей, он снялся в роли самого себя, но мы этот эпизод вырезали... ничего, наверняка его включат в подарочное издание DVD». «Круглосуточные тусовщики» показали со всей очевидностью, что, упражняясь с художественной формой и подыскивая для нее адекватное содержание, режиссер рискует потерять основную часть аудитории и стать творцом маргинального кино. Никакого приза на фестивале, подобном Каннскому, Уинтерботтом и его блистательная команда просто не могли получить. И не получили.

Подозрительное отношение публики к новейшему киноязыку некоторым его адептам удалось вовремя почувствовать. Одним из таких — немногих — проницательных художников оказался Александр Сокуров — единственный российский режиссер, которому уже можно присвоить титул каннского завсегдатая. Его «Русский ковчег» разделил зрителей на две почти равные группы. Одни превозносили работу русского гения, называя ее высшим техническим достижением кинематографа со времен люмьеровского «Прибытия поезда», и не прочили Сокурову ничего, кроме «Золотой пальмовой ветви». Другие сочли «Русский ковчег» произведением заунывным и невнятным. Наибольшее число не принявших сокуровский фильм обнаружилось в рядах критиков из России. По простейшей причине: не потому, что «нет пророка в своем отечестве», а потому, что при всей универсальности формы лишь «наши» смогли в полной мере оценить его содержание.

В пересказе «Русский ковчег» грозит обернуться нагромождением общих мест — то ли образовательная телепередача «по заказу телеканала «Культура», то ли предисловие к путеводителю по Санкт-Петербургу и его главной достопримечательности — Эрмитажу. Разбавив многословные комментарии к картинам Ван Дейка и Рубенса эпизодами из российской истории и сценками с полупридуманными-полуреальными посетителями музея, Сокуров, как мне кажется, не смог выйти на заявленный амбициозной формой уровень обобщения: предположить, что «Русский ковчег» сможет сказать что-либо новое человеку, прошедшему хотя бы школьный курс отечественной истории и культуры, почти невозможно.

Однако европейский зритель оказался практически не способен заметить неоригинальность содержания фильма, будучи увлечен его действительно оригинальной формой. Немыслимый эксперимент — полуторачасовая прогулка с камерой по Эрмитажу, сложнейший маршрут, который разрабатывался и готовился в течение многих месяцев, вдохновенное ви́дение немецкого оператора Тильмана Бюттнера — все это до такой степени вводило публику в азарт, что, придирчиво следя за Сокуровым («Есть склейка? Нет склейки»), она не заметила ни тривиальных диалогов, ни неряшливой композиции картины. Ноэ или Ассаяс, завороженные открытой ими и доведенной до максимальной отточенности формой, подчинили ей содержание — за что и были заклеймлены каннской критикой. Сокуров, напротив, попытался оправдать виртуозной формой банальное содержание и добился похожего эффекта: в статьях о «Русском ковчеге» рецензенты мельком отмечали достоинства уникальной русской культуры и спешно переходили к восторгам по поводу съемки полуторачасового фильма одним планом.

Вторым режиссером в Канне-2002, попытавшимся оправдать радикальностью формы клишированность содержания, стал молодой, но уже прославленный после «Ночей в стиле буги» и, в особенности, «Магнолии» американец Пол Томас Андерсон. Его «Вдрызг пьяная любовь» вызвала аплодисменты не менее бурные, чем «Русский ковчег». Случай Андерсона, впрочем, противоположен случаю Сокурова.



«Сын», режиссеры Люк и Жан-Пьер Дарденны

После нарочито усложненной и тяжеловесно-многозначительной трехчасовой «Магнолии» Андерсон снял легкую и простую лав стори. Как и задумывал, «фильм на полтора часа». Холостяк-неудачник, медленно входящий в средний возраст, совершенно случайно встречает подругу, такую же одинокую, хотя и не столь незащищенную и нелепую. Если что и осталось неизменным в творческой манере Андерсона, так это отношение к актерским амплуа и способ работы с ними: то же, что он сделал с Томом Крузом в «Магнолии», пародийно усилив образ непробиваемого супермена, он проделал практически со всеми исполнителями каннской «Вдрызг пьяной любви». Примитивный американский комик Адам Сэндлер, эксплуатирующий в фильмах класса «Б» свое грубоватое обаяние, сыграл уязвимого и застенчивого маленького человека, среднестатистического чудака: идиотский «деловой» костюм, придушенный до полушепота голос. Эмили Уотсон неожиданно стала уверенной бизнес-леди, настолько непохожей на своего возлюбленного, что в их любовь поневоле веришь (почему-то экранные романы по принципу «противоположности сходятся» всегда убедительнее тех, где мужчина и женщина находят друг в друге что-то общее). Ассоциирующийся у зрителей с криминальным миром Луис Гузман стал скромным дилером по продаже вантусов и другой сантехнической мелочи, а скрытный неудачник Филип Сеймур Хофман внезапно предстал в обличье опасного криминального авторитета.

Собственно, главный драматургический ход «Вдрызг пьяной любви» — в обмане зрительских ожиданий. Зачатки «тарантиновского» сюжета, который, по идее, должен войти в решительное противоречие с главной фабульной коллизией — сближением двух влюбленных. Но противоречие легко снимается. Не то что выстрела, даже мордобоя в фильме нет, и никаких «смешных недоразумений» голливудской лирической комедии, по канону которой внешне построена «Вдрызг пьяная любовь», здесь тоже нет и в помине. Напротив, глубокое, хотя и основанное на

гротеске, проникновение в психологию одинокого влюбленного мужчины (и полная загадочность в области женской психологии — персонаж Уотсон показан исключительно «снаружи») выходит за рамки скромных задач развлекательного фильма про любовь. Для того чтобы сделать «сладкую простоту» истории о том, как встретились два одиночества, искусством, наполнить смыслом тривиальную интригу, режиссер нагружает форму картины массой активных атрибутов, превращая «Вдрызг пьяную любовь» в ленту экспериментальную. Одной из главных составляющих фильма становится музыка. В первом же эпизоде герой Сэндлера мистическим образом получает в дар фисгармонию: осваивая этот незнакомый ему инструмент, он учится любить встреченную им минутой позже женщину. Ритм «Пьяной любви» во многом зависит от оригинального саундтрека Йона Бриона, который написал музыку специально для «подготовленного» фортепьяно Джона Кейджа. Что до изображения, то настроение всей картине задают созданные по заказу Андерсона беспредметные цветные видеоинсталляции известного современного художника Джереми Блейка (они заменяют титры, с самого начала заявляя приоритет эмоционально-бессознательного начала перед вербально-интеллектуальным). Мне кажется, «Вдрызг пьяная любовь» свидетельствует: подзабытая непосредственность «Форреста Гампа» Земекиса, «Простой истории» Линча или «Кикуджиро» Китано вновь возвращается в авторский кинематограф.

«Человек без прошлого», режиссер Аки Каурисмяки

Неприятие современной публикой формализма в кино полностью отразилось в решениях каннского жюри. Широко представленная в конкурсе Франция не получила ни одной награды, как и Сокуров, которому многие эксперты прочили главный приз. Самый искренний и человечный из формалистов конкурсной программы, наиболее явно подчинивший авангардные приемы «задушевному» сюжету, Андерсон удостоился приза за режиссуру, престижного, но не главного. Еще одна деталь, на которую многие не обратили внимания (и напрасно): традиционный ежегодный приз Каннской технической комиссии за выдающиеся формальные достижения в 2002 году не вручался вовсе. Что может более очевидно указывать на изменение ориентиров всегда весьма чуткого к художественным экспериментам Каннского фестиваля?

Поэтому лидерами Канна-2002 стали фильмы, созданные вне радикально активной формы. Возможно ли такое? Безусловно, в том случае, если режиссер совершенствует свой авторский стиль, хорошо знакомый зрителям, и доводит его до той виртуозности, когда за абсолютно прозрачной оболочкой содержимое видно особенно хорошо. Именно такое впечатление производит «Человек без прошлого» Аки Каурисмяки. После новаторского немого и черно-белого «Юхи» самый знаменитый финский режиссер вернулся к своей излюбленной флегматичной манере повествования, к странным любовям наизусть известных его зрителям персонажей, неторопливому северному рок-н-роллу и иронии, рождающейся из несоответствия между бредовыми репликами и непробиваемой серьезностью тех, кто их произносит.

Другим фаворитом фестиваля стал «Сын» братьев Дарденн — подчеркнуто аскетичный и сухой фильм с любимым (непрофессиональным) актером Дарденнов некрасивым Оливье Гурме, минимумом содержательных диалогов и ограниченными до трех-четырех площадок минималистскими реалистическими декорациями.

В обоих случаях каннская аудитория (и публика, и жюри, и критики) была польщена тем, что получила нечто ожиданное, но еще более качественное, чем можно было предположить. Отзывы на непохожие друг на друга картины «Сын» и «Человек без прошлого» сводились к разбору содержания: все говорили о гуманизме, о человеческом достоинстве и ценности каждой индивидуальной судьбы (фильм Каурисмяки), о прощении, искуплении вины, о духовном отцовстве (фильм Дарденнов) и ни слова о формальной стороне фильмов. Похоже, тех, кто ищет в кино не художественную правду, а правду жизненную, кто предпочитает эстетике этику, в Канне-2002 оказалось большинство. Поэтому «Человек без прошлого» получил Гран-при и малую «Пальму» для лучшей актрисы Кати Оутинен, а вторую «Пальму», мужскую, взял Оливье Гурме. Хотя и Оутинен, и Гурме не столько показали класс актерской игры, сколько продемонстрировали редкую аутентичность — умение не играть, не имитировать, а быть. Это умение и было оценено.

Поэтому и награждение «Пианиста» Романа Поланского «Золотой пальмовой ветвью» — вопреки ожесточенной критике фильма за конформизм и неоригинальность художественного высказывания — кажется легко объяснимым. Ведь эта картина — чистое содержание с минимумом формы, — взятая из жизни история. Подлинный, в реальности существовавший человек — пусть и представший в облике артиста — выиграл у придуманных персонажей, несмотря на то что воплощены они более убедительно. Несправедливо, но логично. Режиссеры, читайте между строк: пришла пора снимать фильмы по мотивам реальных фактов. В Канне вас уже ждут.

Призы 55-го Каннского кинофестиваля

Полнометражные фильмы

- ***«ЗОЛОТАЯ ПАЛЬМОВАЯ ВЕТВЬ»***
  «Пианист», режиссер *Роман Поланский*

- ***ГРАН-ПРИ***
  «Человек без прошлого», режиссер *Аки Каурисмяки*

- ***ПРИЗ ЗА РЕЖИССУРУ (EX-AEQUO)***
  Им Квон Тэк — фильм **«Пьян от женщин и от живописи»**
  Пол Томас Андерсон — фильм **«Вдрызг пьяная любовь»**

- ***ПРИЗ ЗА ЛУЧШУЮ ЖЕНСКУЮ РОЛЬ***
  Кати Оутинен — фильм **«Человек без прошлого»**

- ***ПРИЗ ЗА ЛУЧШУЮ МУЖСКУЮ РОЛЬ***
  Оливье Гурме — фильм **«Сын»**

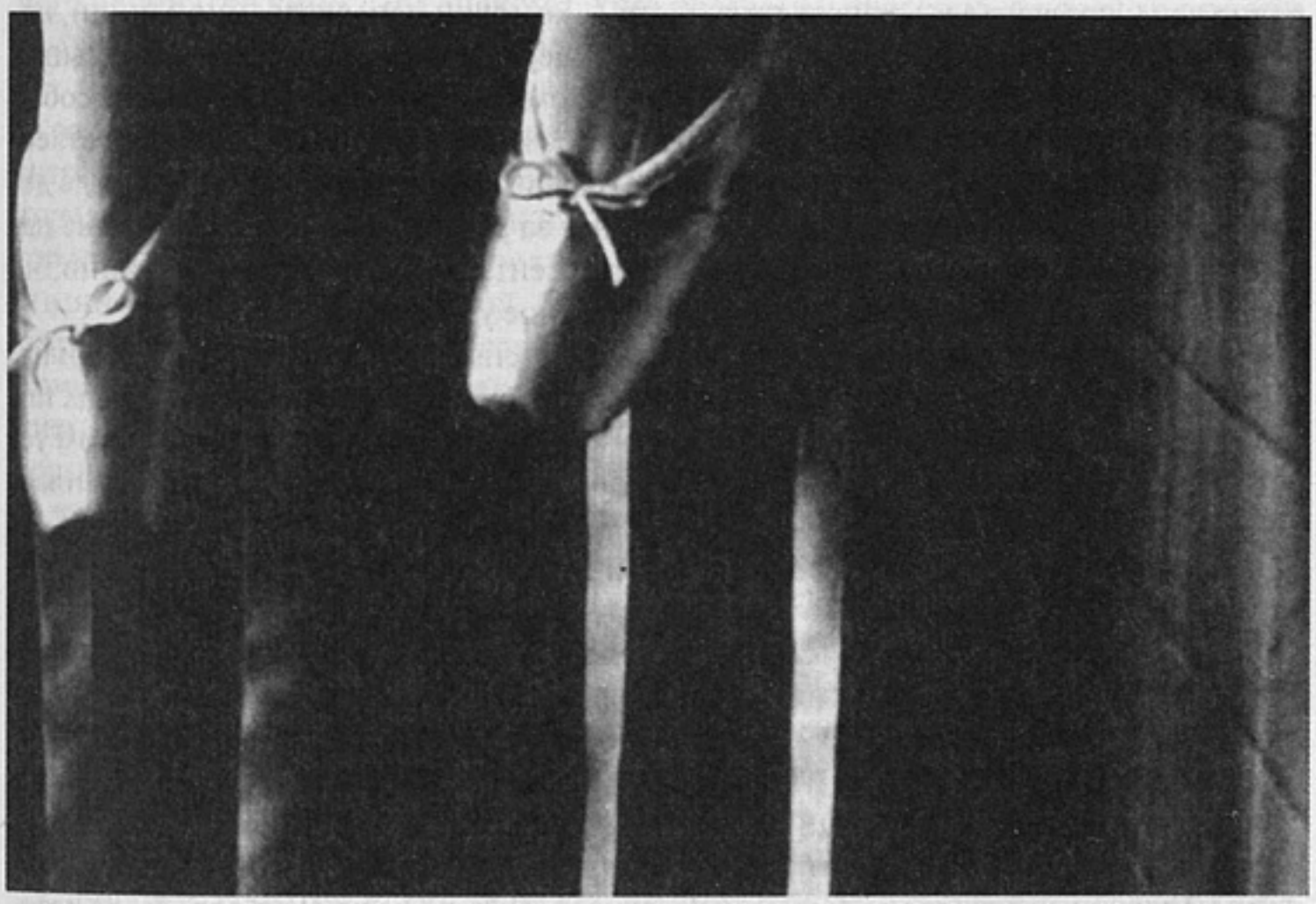
- ***ПРИЗ ЗА ЛУЧШИЙ СЦЕНАРИЙ***
  Пол Лэверти — фильм **«Милые шестнадцать лет»**

- ***ПРИЗ ЖЮРИ***
  «Божественное вмешательство», режиссер *Элиа Сулейман*

О Б Е Р Х А У З Е Н - 2 0 0 2

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Долой кино!



«Пеллет», режиссер Кадзуси Кобаяси

На человека, впервые попавшего в Оберхаузен на Kurzfilmtage, этот старейший в Европе форум короткометражного кино производит сильное впечатление... В нынешнем году только в международном конкурсе — восемьдесят пять названий, а есть еще конкурс национальный и детский. Плюс к тому — обширнейшая программа «Катастрофы», состоящая из четырнадцати разделов: «Катастрофы в воздухе», «Катастрофы в сознании», природные, антропологические, военные, техногенные и т.п. Вдобавок — представительная программа музыкальных видео и еще несколько персональных ретроспектив. Все это немыслимое изобилие пять дней демонстрируется в трех небольших залах практически в режиме non-stop при стечении специфической публики, среди которой преобладают создатели фильмов, отборщики, кураторы программ и «левонастроенная» артистическая молодежь. Так глазам по-

раженного наблюдателя открывается неведомая окраина мирового кинопроцесса, «обочина» — не в смысле вторичности, а принципиальной удаленности от коммерческого мейнстрима. Пространство кинематографа, создаваемого на «медные деньги» независимыми, неангажированными системой творцами, — «кино для кино», кино как сугубо индивидуальный эстетический, социальный или политический жест. «Пространство невиданного» (насколько я поняла из бесед с организаторами фестиваля, «невиданность», нешаблонность картинки и является здесь главным критерием отбора).

При этом все остальные критерии явно отступают на второй план. В том числе и собственно кинематографические. Еще Андре Базен сформулировал главное отличие кино от прочих видов экранной продукции. Кино — это когда воображение зрителя устремляется *внутрь* рамки кадра, не кино — когда зритель созерцает картинку *со стороны*. Это различие очень хорошо видно уже на примере ранних опытов французского авангарда: везде отсутствуют связное повествование и элементы жизнеподобия, но «Антракт» Рене Клера или «Андалузский пес» Луиса Бунюэля — кино, а опусы Мана Рея, Марселя Дюшана и даже Фернана Леже — произведения пластического искусства, приведенные в движение с помощью кинокамеры. Можно долго рассуждать о теоретической природе такого различия, но зритель ощущает его с первых секунд просмотра: он вовлечен или не вовлечен в происходящее на экране, ждет он «что будет дальше?» или не ждет...

Так вот, в конкурсной программе Оберхаузена было обескураживающе мало фильмов, имеющих отношение к «кино». И не только традиционно сюжетных (это, понятно, епархия другого короткометражного фестиваля — в Клермон-Ферране), но и экспериментальных. Обескураживает и то, что ни один из них не удостоился даже второстепенных призов. Ни очаровательный японский фильм «Пеллет» Кадзуси Кобаяси про девушку и пушистую сову, живущую в ванной. Сова прелестна, равно как и продукты ее жизнедеятельности — комочки непереваренной пищи, напоминающие гравюры Пикассо. На экране чередуются совиная пища (мыши, птички, кусочки мяса, овощи) и абстрактные композиции, представляющие собой субстанцию совиной отрыжки; девушка за кадром невозмутимо комментирует: если сова съела то-то, получается то-то... Все очень красиво, включая финал, где девушка в балетной пачке подпрыгивает, исчезая за рамкой кадра, и сверху вниз падают совиные перышки... Абсолютно экспериментальное, неожиданное кино, но *кино*, где каждая смена планов вызывает радостное удивление.

Не удостоился внимания жюри и забавный испанский анимационный фильм «Телли-зритель» (режиссеры Коке Риобоо, Серхио Ката) — жизнь нескольких поколений семьи пластилиновых обывателей-«неандертальцев», увиденная оком телевизора. Особенно хороши в фильме откровенные сцены семейного секса в пластилиновом исполнении.

Не попал в призовой список и наш минималистский мультик «Жили-были» группы «За анонимное и бесплатное искусство» (ЗАИБИС), где действуют квадрат «Ленин» и круг «Сталин», вписанные в большой треугольник, обозначающий, по всей видимости, «Господа Бога»... «Ленин» и «Сталин» образуют семейную пару и очень хотят ребенка, но когда «Господь» посылает им маленький треугольничек, они не верят, что это их дитя, и треугольничек оказывается брошенным сиротой... Политический миф, сведенный до простейшей фольклорной схемы и визуализированный посредством элементарных геометрических фигур, — в этой целеустремленной редукции есть свой эстетический сюжет, своя ироническая логика, за которой любопытно следить...

Незамеченным остался и канадский фильм «Кровавые гомосеки» (режиссеры Уэйн Йон, Шон Дар) — этакая гламурная вариация нашего некрореализма. Решенная посредством полиэкрана история двух геев-любовников, нежно совокупляющихся вблизи еще неостывших трупов... Мы видим их то на основном, то на маргинальных фрагментах поделенного на несколько частей экрана, а параллельно идут куски из воодушевляюще ярких китайских балетов времен Мао. Тоталитарный энтузиазм «большого стиля» и кровавая перверсия индивидуального свойства монтируются в единую симфонию эроса и танатоса, явленных в предельных и равно абсурдных формах...

Во всех этих фильмах идея, прием, парадоксальная авторская интенция *развиваются* на уровне визуальной и прочей драматургии, за этим интересно следить, ты

вовлекаешься в процесс и с невольным любопытством ждешь, что будет дальше... Однако, как я уже сказала, ни одна из вышеперечисленных и им подобных картин не удостоилась благосклонного внимания жюри. Победил же фильм «Грезы» (режиссер Петер Черкасски), который демонстрирует спутанные образы сознания, пребывающего на грани яви и сна, и процентов на восемьдесят состоит из процитированных образов Мана Рея: летающие кнопки, свободно парящие барабанные палочки, игра света и тени на обнаженной натуре и т.п. То есть «не кино» было увенчано пальмой первенства принципиально — не только в сегодняшнем, но и в классическом, хрестоматийном своем варианте.

Почему же?

Определенные догадки стали возникать после японской ленты «О теологической ситуации в обществе спектакля» (режиссер Масаюки Кавай), где известная теория Гея Деборда, что в современном обществе спектакля Святую Троицу подменяют творцы, герои и самый дух всепроникающих СМИ, излагается на фоне пульсирующих и сменяющихся с невыносимой скоростью ярких рекламных картинок. То есть сама структура изображения подчинена здесь единственной цели — вызвать определенный зрительский дискомфорт, уничтожить чувственное удовольствие от просмотра и отвратить таким образом от синтетического мира зрелищ как такового.

Магия кино, безусловно, основана на манипуляции психическими процессами, протекающими в организме зрителя. Чтобы человеку было интересно, нужно на время просмотра подменить его личные цели устремлениями экранных героев, индивидуальную логику восприятия — навязанной режиссером, коренящуюся в непосредственном опыте картину реальности — картинкой, созданной на съемочной площадке. Но подобные манипуляции приобретают сегодня столь массовый и настолько унифицирующий характер, что вызывают протест, доходящий до полного неприятия кино. Под знаком такого протеста и проходил, по всей видимости, 48-й фестиваль короткого метра в Оберхаузене.

Самым радикальным выражением синефобии стал американский фильм «Врата рая» (режиссер Пегги Ахвеш) из программы «Катастрофы», состоящий из одних титров. Английские слова религиозно-метафизического содержания в алфавитном порядке сменяют друг друга, как на экране компьютера. И условное послание, которое всякий зритель самостоятельно может составить из них, возникает непосредственно под черепной коробкой, без всякой помощи визуальных образов. Кинематографическая манипуляция, соответственно, сведена до нуля. Видимо, прошел тот момент, когда вербальный язык почитался главным средством манипуляции сознанием и поведением человека постиндустриальной эпохи. Теперь настало время борьбы против языка визуального. Слово воспринимается как меньшее зло. Для того чтобы быть воспринятым, слово требует какого-никакого включения рацио и в качестве «отрезвляющего» фактора в изобилии вставляется в фильмы.

Так, в аргентинском «Новом дне» (режиссер Клаудио Кальдини), посвященном судьбе оппозиционного режиссера Томаса Синовчика, бесследно исчезнувшего во времена диктатуры, хроникальные кадры политических демонстраций перемежаются огромными цитатами из радикальных эстетических манифестов героя.

Обильные титры, бегущие справа налево и слева направо, вверх и вниз, неотступно сопровождают изображение в немецкой картине «11 сентября» (режиссер Клаудиа Аравена)...

Вообще, события 11 сентября стали одной из главных тем фестиваля и, безусловно, центральным пунктом приложения критических рефлексий по поводу общества спектакля и разрушительных сил, таящихся в стихии зрелища, тиражирующего и подменяющего реальность. В разделе «Катастроф», так и названном «Террор и спектакль», три фильма из девяти были посвящены взрывам нью-йоркских башен-близнецов, в том числе и «Торговец старинных времен» Йонаса Мекаса. Правда, в этой картине противоядием от непостижимого зрелища чудовищного насилия служат не экспонируемые на экране слова, а детская песенка на стихи Гейне, которая звучит за кадром на фоне старинной фотографии кудрявого мальчика и обрамляет практически несмонтированные любительские кадры горящих и рушащихся небоскребов. Мекас резко противопоставляет спасительный дух традиции и непостижимый абсурд насилия, не поддающийся интерпретации. И потому избегает каких-либо монтажных вмешательств в видеозапись трагедии. Зато авторы картин, в

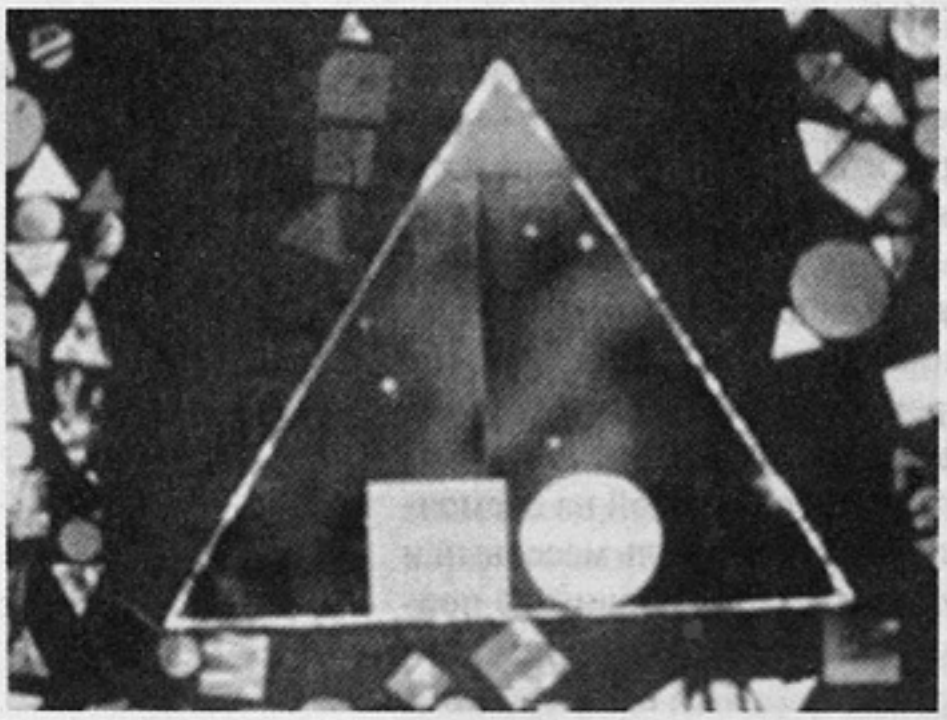
«Жили-были»,
группа
«ЗАИБИС»

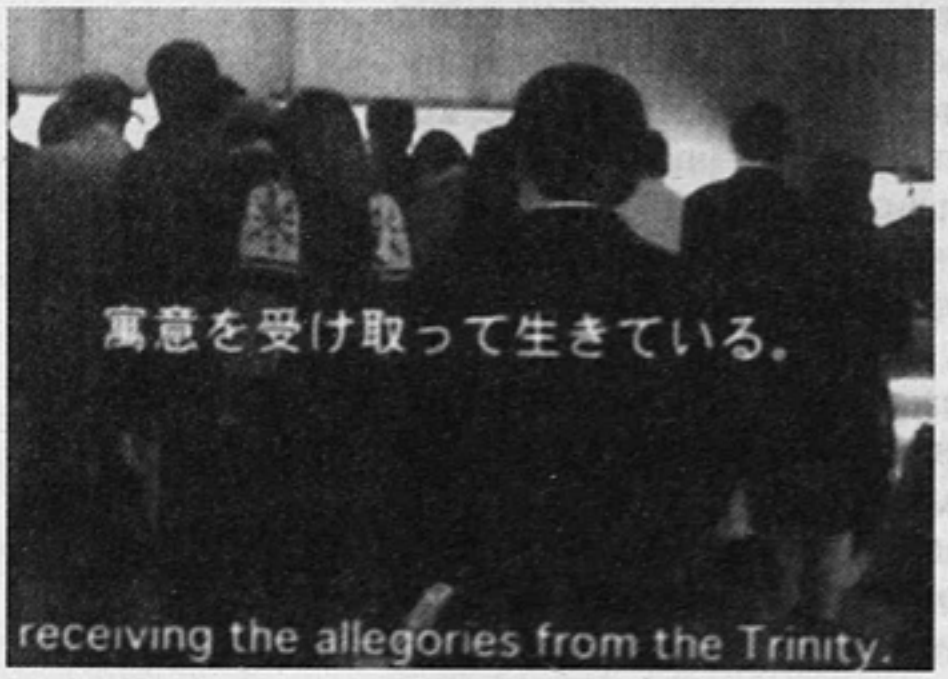
«Телли-зритель»,
режиссеры
Коке Риобоо, Серхио Ката

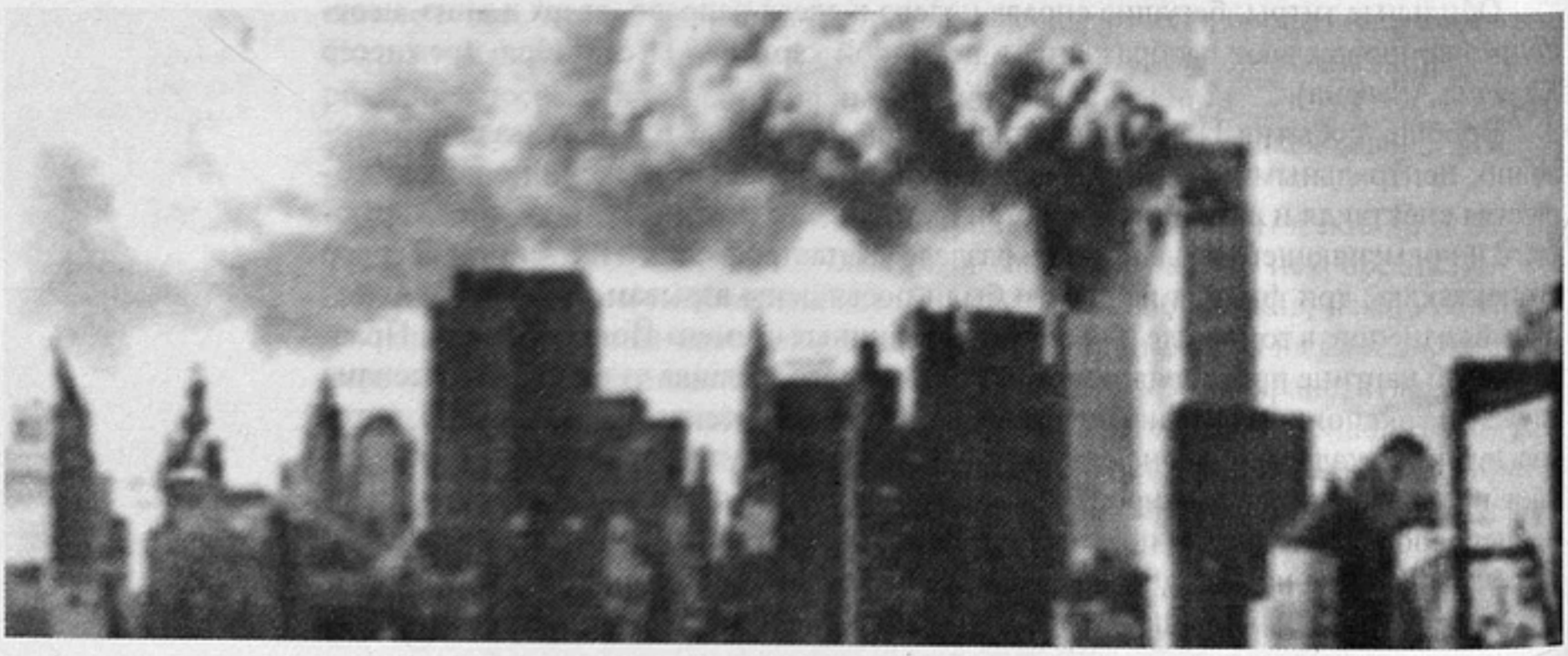
«О теологической ситуации
в обществе спектакля»,
режиссер
Масаюки Кавай

«Кровавые гомосеки»,
режиссеры
Уэйн Йон,
Шон Дар

«11 сентября»,
режиссер
Клаудиа Аравена







которых материалом служит не реальность, а ее кинематографическая версия, идут на прямые монтажные экзекуции. Например, в восьмиминутном фильме «Что это?» (режиссер Рафаэль Монтаньес Ортис), где невинная семейная сцена из какой-то американской картины 30-х годов нарезана так, что персонажи превращены в дергающихся марионеток, издающих сдавленные нечленораздельные звуки, а само по себе зрелище становится актом террора по отношению к зрителю.

Кино как способ манипуляции зрительскими эмоциями, фабрика грез, средоточие мифов и источник чувственных удовольствий взято под подозрение. Традиционный язык его объявлен источником лжи. И потому свободное, артистическое владение им не слишком приветствуется. На этой территории off-off mainstream кинематограф уже не рассматривается как сфера производства законченных и совершенных «произведений». Кино здесь — способ осмысления социальных конфликтов, инструмент антропологических наблюдений, форма протеста против господствующих культурных клише, продукт технологических экспериментов и просто любительского самовыражения. Чем больше отклонений от норм господствующего языка, тем интереснее, считают организаторы фестиваля. Иными словами, тут, в маргинальной области некоммерческого, экспериментального короткометражного кино под сурдинку развиваются художественные процессы, актуальные для «старших» видов искусства, где разрыв между традицией и стилистикой contemporary art очевиден, радикален и необратим. Насколько подобные процессы окажутся плодотворными для кино? Поживем — увидим.

Призы 48-го Международного фестиваля короткометражного кино в Оберхаузене

- ***ГРАН-ПРИ***
  «Мечты», режиссер *Петер Черкасски* (Австрия)

- ***ГЛАВНЫЙ ПРИЗ ЖЮРИ***
  «Меня зовут...», режиссер *Стефан Эльмаджан* (Франция)
  «Башмаки Сапаты», режиссер *Лусиано Ларобина* (Мексика)

- ***ПРИЗ КАНАЛА ARTE***
  «Карго», режиссер *Лаура Ваддингтон* (Нидерланды)

MEDIA

ИСКАТЬ КИНО
СМОТРЕТЬ КИНО
ДРУГОЕ
РАЗВЛЕЧЕНИЯ
ДОСУГ ДЛЯ ВСЕЙ СЕМЬИ

ИВАН ЗАСУРСКИЙ

Искусство нейтральности

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЗОЯ КОШЕЛЕВА

Зоя Кошелева. Сейчас много говорится о прокатном буме и о том, что отечественные дистрибьюторы все более активно используют различные рекламные возможности для продвижения своих картин. Новое веяние — кинореклама в Интернете. Размещение баннеров, создание специальных сайтов для различных картин и т.д. Опыт работы с кинорекламой есть и у вашей поисковой системы Рамблер — в России. Но можно ли считать эффективной рекламу в Интернете, если пользуется сетевыми ресурсами всего 10 процентов населения страны?

Иван Засурский. Возможно, пользователей Интернета сегодня немного, но не меньше, чем зрителей в кинотеатрах. В этом смысле и кинобизнес, и рекламный бизнес в Интернете находятся в равной ситуации, кроме того, мы работаем на одну и ту же аудиторию, потому что эти 10 процентов и есть люди, способные платить за кино. Пользователи Интернета для прокатчиков, организующих рекламную кампанию, самые важные потребители. Интернетом пользуются больше пяти миллионов человек, осенью будут десять-двенадцать, из них три — так называемая регулярная аудитория. В основном они посещают Интернет в рабочее время. Это самая активная, самая работоспособная, самая мобильная часть общества. Для многих из них Интернет — практически единственная связь с миром (плюс немного фонового радио в машинах и ТВ). Следовательно, в тот момент, когда эти люди находятся по своим делам в Интернете, у нас есть возможность их каким-то образом заинтересовать. Если баннер был настолько привлекательным, что пользователь на него кликнул или даже просто прочел название фильма, то это уже успех. Дальше начинает работать цепочка.

Как вообще формируется ощущение реальности у современного человека? На мой взгляд, реальность — это контекст. Первое упоминание — это вопрос, второе — подтверждение, третье — руководство к действию. Другими словами, после третьего упоминания я иду в кино. В этой схеме Интернет — ключевое звено, потому что он позволяет выстроить цепочку упоминаний фильма. Мне кажется, что уже сейчас лучшего инструмента для рекламы кинопродуктов, чем Интернет, не найти.

Почему произошло объединение корпораций Time Warner и America on Line? Именно потому, что если компания Warner выпускает «Гарри Поттера» или «Властелина колец», то интернетовская компания, контролирующая порядка 40 процентов американской аудитории, естественно, может очень быстро и эффективно создать вокруг этих фильмов необходимый контекст: сайт со ссылками на них со всех ресурсов, баннеры, ведущие на этот сайт. В результате создается ощущение повсеместного присутствия. Следовательно, будет активно подогреваться интерес, естественно, будут и огромные кассовые сборы. Кроме того, пользователи Интернета связаны друг с другом: они каждый день пишут и получают письма, говорят по телефону. Естественно, что помимо деловых вопросов они обсуждают и всякие другие. Если они заметили что-то интересное или важное, они пересылают сообщения друг другу, бессознательно участвуя в вирусном маркетинге.

З.Кошелева. То есть вы пускаете слух?

И.Засурский. Да, фактически грамотное позиционирование информационного продукта на Рамблере дает быстрое распространение информации по самым различным каналам, включая межличностное общение, как в письменной, так и в устной форме. Дело в том, что когда вас атакуют рекламой печатной или телевизионной, если это не что-то совсем «супер», то вы никому об этом рассказывать не будете, потому что у вас есть ощущение, что это все и так знают, все уже видели.

В Интернете же всегда есть очень привлекательный эффект случайности. Вот я нажал на баннер, может быть, даже по ошибке, и что-то неожиданно узнал. То, что мне понравилось, я сохранил и послал вместе с письмом. Другой человек получил это уже как проверенную информацию и решил сходить в кино или что-то купить. В этом — залог эффективности рекламы в Интернете, причина информационной сверхпроводимости этой среды. Конечно, если вы решили провести кампанию по продвижению того или иного продукта через Интернет, то вам придется потратить довольно много денег, хотя на самом деле настоящей статистики в этом вопросе еще нет, и очень может быть, что интернетовская реклама для прокатчика выгоднее и эффективнее, чем любая другая. Например, картину «Ведьма из Блэра» раскрутили именно через Интернет. Здесь важна была аура таинственности, необходимая для фальсификации «документальности» — появился фильм, о котором толком никто ничего не знает, о нем больше нигде не пишут и не говорят.

З.Кошелева. Да, но информационное пространство Интернета в основном заполнено какой-то неинтересной и даже неинформативной болтовней, нормального человека со среднеразвитым интеллектом трудно привлечь такими текстами.

И.Засурский. У каждого свой Интернет. По большому счету, что ищешь, то и находишь. По мере того как начинаешь лучше ориентироваться в среде, становится легче избегать ненужной информации, мусора.

В принципе, в Сети нет цензоров, а часто и редакторов — если это «самотек». Но важно уметь задействовать сетевых журналистов, людей, которые профессионально занимаются сбором новостей и информированием. Для них, правда, нужны свои средства — одной баннерной рекламой не обойдешься. Именно поэтому хорошая, эффективная кампания в Интернете — это всегда смесь рекламы и PR.

Нечто новое в этой области придумали дистрибьюторы из группы компаний GP, рекламируя «Город потерянных душ» (http://gorod.film.ru). Кроме обычной цепочки продвижения продукта на рынке они провели пресс-конференцию с режис-

сером Такаси Миике on-line, которая стала поводом, для того чтобы серьезные критики вступили в дискуссию о картине. Мы помогли организовать это информационное событие, что, естественно, привлекло дополнительное внимание к рекламируемому фильму.

З.Кошелева. Тем не менее трафик на специальный сайт «Города потерянных душ» через Рамблер был довольно низким. Вы можете это как-то прокомментировать?

И.Засурский. На мой взгляд, это произошло, потому что было создано два сайта: один — страница фильма на нашей поисковой системе, где и происходила пресс-конференция, и другой — самостоятельный сайт прокатчиков, на который тоже шли ссылки. На сайте внутри нашей поисковой системы посещаемость была достаточно высокой — двести тысяч за два дня. И в данном случае сайт кинофильма, видимо, следовало делать единым. Тогда кто-то из двадцати тысяч пользователей смог бы вернуться на сайт картины после пресс-конференции.

З.Кошелева. А что важнее для успешного проката — посещаемость сайта или количество статей в периодических иданиях?

И.Засурский. И то и другое. Впрочем, здесь можно унифицировать показатель: например, если узнать, сколько людей прочитали статьи о фильме, тогда можно сравнивать уже с посещаемостью сайта. Но ведь еще остается выяснить, что было в статье и что — на сайте. Выходит каждый раз по-разному.

З.Кошелева. И все-таки потенциальному зрителю приходится выбирать между развернутой интернет-рекламой и обычной рекламной кампанией в прессе?

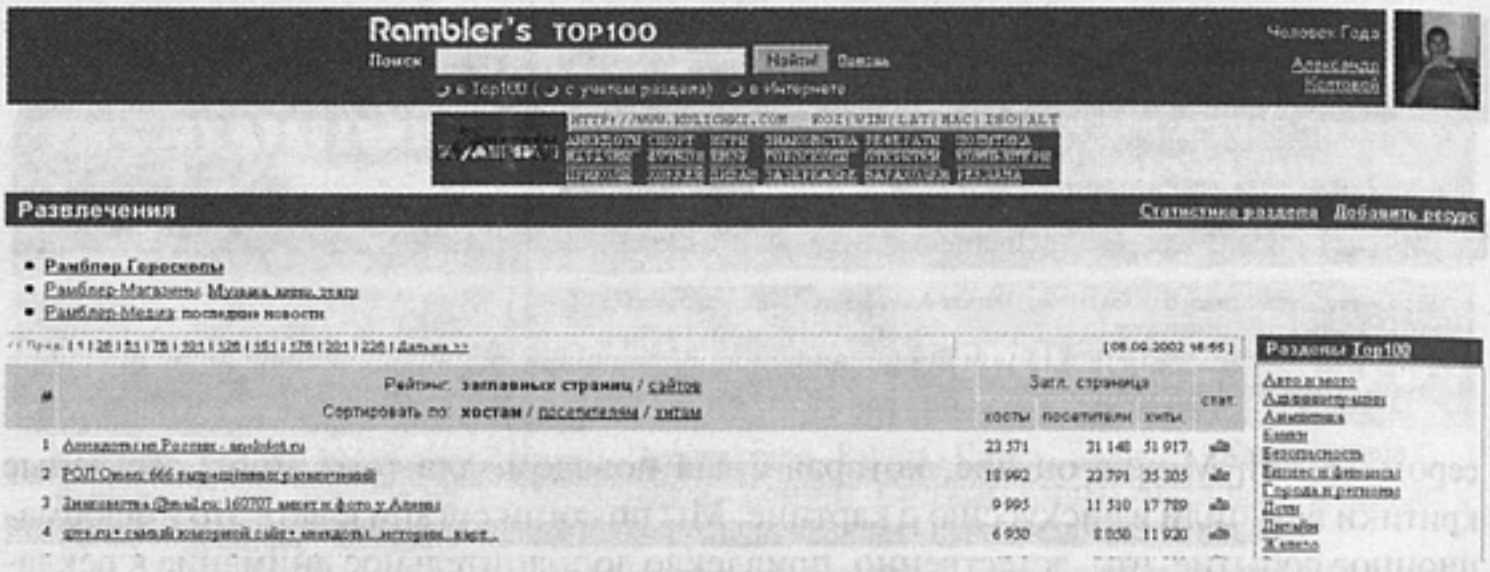
И.Засурский. Лучше всего ориентироваться на сам фильм. У каждого фильма — свой рынок зрителей, к которым можно получить доступ через различные информационные каналы — телевидение, радио, печать и Интернет. В зависимости от социологического портрета целевой аудитории можно корректировать медиа-кампанию. Например, если мы имеем дело с молодым зрителем, я бы советовал делать ставку на музыкальные каналы ТВ, Интернет и FM-радио. Если речь идет о людях постарше, на ТВ и газеты. Но Интернет всегда помогает, это факт, просто в разной степени. На мой взгляд, рекламная кампания в Интернете особенно хороша для фильмов интеллектуальных, для арт-хауса, новаторских работ, но эффективность ее зависит от конкретного исполнения.

З.Кошелева. А у вас на Рамблере уже сложилась проверенная схема размещения кинобаннеров?

И.Засурский. Эта схема очень простая. У нас есть общая аудитория Интернета — неспециализированная. Мы считаем, что показывать всем пользователям сообщение о кино нецелесообразно и нерентабельно для заказчика. Поэтому мы выбираем нужную нам аудиторию, используя определенные критерии. Узнав, о чем фильм, мы советуемся с маркетинговым отделом прокатчика, чтобы представлять, кого именно он может заинтересовать. Используя наши технические инструменты направленной рекламы, мы смотрим, где искомая аудитория находится, и размещаем там баннеры.

З.Кошелева. А в чем уникальность именно рамблеровской системы баннеров, чем она отличается от того, что делает Яндекс или любая другая поисковая система?

И.Засурский. Рамблер — это «первая кнопка» российского Интернета. Нашу поисковую систему используют 60—70 процентов пользователей. Мы растем приблизительно со скоростью роста Интернета, кривые роста наших аудиторий практически совпадают. Плюс к этому наша рекламная система дает возможность использования точных инструментов. Например, мы можем показывать



рекламные сообщения людям из определенных регионов. Этот способ мы апробировали, рекламируя программу «Последний бифштекс» на ТНТ. Рекламировать эту программу нужно было только в тех регионах, где есть этот канал.

Вообще, важно понимать специфику рекламы в Интернете. Известно, что баннер видит каждый второй пользователь, а открывает примерно каждый сотый. Это значит, что вся необходимая информация должна быть на баннере. Баннер — это наружная реклама, как огромный щит на дороге, только этот щит показывается не всем подряд, а именно тому человеку, которому вы хотите его показать. И если вы попали в точку, нажав на баннер, человек может узнать все.

З.Кошелева. Но для прокатчика, наверное, лучше всего, чтобы название фильма попало на главную страницу вашего портала. Что для этого нужно сделать?

И.Засурский. Заплатить.

З.Кошелева. А как же рейтинговая система, вы же учитываете количество «кликов»?

И.Засурский. Да, но это не то же самое, что главная страница. С рейтингами все честно. Если ваш ресурс находится в категории «Кино», то ничто — кроме числа посетителей — не поднимет его на первое место рейтинга. Места в рейтинге не продаются.

З.Кошелева. А вы подсчитывали, на какой непрофильный ресурс лучше повесить баннер кинофильма: недвижимость, отдых?.. Может быть, учитывая жанровые и тематические особенности, баннеры одних фильмов надо повесить в банковскую систему, а других в автозапчасти?

И.Засурский. Это делается по-другому. Благодаря счетчикам, которые стоят на каждой странице системы топ-100, мы знаем, какими ресурсами в большей степени интересуется тот или иной пользователь, и именно ему мы и покажем рекламу. Преимущества баннерной системы Рамблера в том и состоят, что в рамках нашей поисковой системы не важно, где находится пользователь, мы его в любом месте этой системы можем «поймать». Заметьте, что никакого насилия над человеком не происходит, баннер занимает ничтожную часть экрана и не мешает работе пользователя («выпадающие» страницы запрещены в системе). Мы стараемся сделать так, и это оправдывается с точки зрения эффективности, чтобы люди получали ту рекламу, которая их может заинтересовать. Если пользователь в течение последнего месяца несколько раз заходил на киноресурсы, то высока и вероятность того, что он заинтересуется рекламой кинопродукта, поэтому именно этому пользователю мы рекламу и покажем.

З.Кошелева. Участвуете ли вы в формировании стиля рекламы, и если да, то как? Что такое вообще стиль рекламного продукта в Интернете?

И.Засурский. Стиль — это невербальная коммуникация. С помощью определен-

ной системы знаков — придуманных не нами, а автором продукта, их только вычленяем — мы даем человеку понять: это твое кино. Мы подыгрываем заказчику. Например, мы рекламируем трэш-боевик — море крови, стрельба, все умирают, современное урбанистическое сумасшествие, естественно, что и стиль баннеров соответствует тематике картины.

З.Кошелева. В таком случае на Рамблере по определению не может быть никакой системы запретов. И если это порнография, то вы ее тоже будете за определенную сумму рекламировать, потому что Рамблером пользуются и любители порно?

И.Засурский. Нет, конечно. Рамблер — это крупнейший интернет-проект в России, и хотя бы поэтому мы соблюдаем определенные рамки приличия. Но возможно, что и любитель порно вдруг найдет для себя что-то привлекательное в нашей поисковой системе. Мы не «большой брат» и не фильтруем Интернет, мы его только систематизируем. Мы не полицейские, однако на нашей рекламной площадке есть определенные правила и запреты, и, конечно, мы работаем далеко не со всеми, кто может платить. Кроме того, если мы начнем показывать детскую порнографию, то от нас уйдут многие пользователи. То есть это еще и контроль рублем. Нам это просто невыгодно.

З.Кошелева. Вы занимаетесь рекламой не только фильмов, но и других культурных продуктов?

И.Засурский. Да, разумеется.

З.Кошелева. А культурной благотворительностью вы занимаетесь, ведь большая часть хороших писателей и художников вам платить не в состоянии?

И.Засурский. Бывает, что кому-то и помогаем, но очень редко, только когда мы твердо убеждены в том, что это нужно делать. Например, есть такой ресурс «Масяня», мы им дали Рамблеровскую премию, потому что в какой-то момент поняли, что появление этого ресурса в 2001 году — реально самое крутое и мощное событие с точки зрения культурной жизни в Интернете. Мы поддерживаем, например, фестиваль социальной рекламы, поддержали первый международный фестиваль комиксов в России.

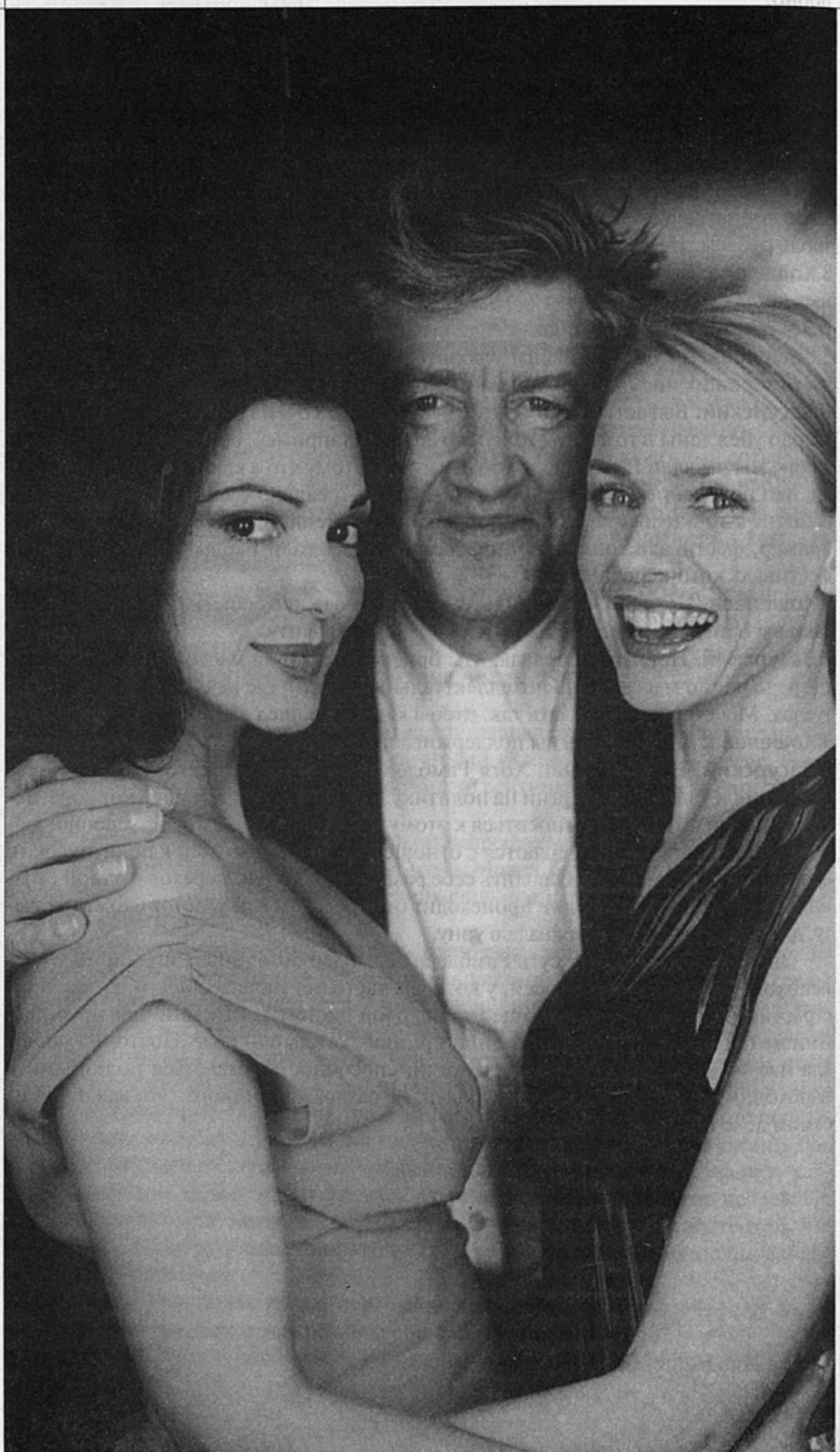
З.Кошелева. Ну, если «Масяня» для вас такое важное событие, то, значит, все-таки вы ориентируетесь не на интеллектуальную элиту.

И.Засурский. Нет, это неправда. Мы ориентируемся на массовый продукт там, где речь идет о массах, и на интеллектуальный — там, где речь идет об интеллектуалах. Мы стараемся сделать так, чтобы каждый нашел свой продукт.

З.Кошелева. А политиков вы поддерживаете?

И.Засурский. Нет, пока нет. Хотя Рамблер — это, прежде всего, коммерческая компания и у нас нет аллергии на политику. Думаю, в рамках нашей корпоративной культуры мы будем относиться к этому как к бизнесу. Хотя, безусловно, любые наши действия соизмеряются с отношением пользователей к политическим фигурам. Мы не можем позволить себе раздражать людей: переход с одной страницы на другую в Интернете происходит быстрее, чем вам удастся сложить газету, для того чтобы она пролезла в урну.

Знаете, в чем состоит суть Рамблера? Рамблер объединяет миллионы очень непохожих друг на друга людей, у которых часто нет ничего общего, кроме пристрастия к использованию нашей поисковой системы, каталога или новостей. Они не просто разные, они даже ищут разное, каждый — свое. Поэтому главное для нас — это искусство нейтральности, способность оставаться полезными и необходимыми для таких разных людей, не раздражать никого. Это важно. И на самом деле важнее, чем все остальное.



На премьере фильма «Малхолланд Драйв». Лаура Елена Херринг, Дэвид Линч и Наоми Уоттс

ДЭВИД ЛИНЧ

davidlynch.com

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЖАН-МИШЕЛЬ ФРОДОН

Жан-Мишель Фродон. Много ли времени вы уделяете живописи?

Дэвид Линч. Я возобновил регулярные занятия совсем недавно. Когда я пишу, это означает, что я что-то ищу. И прежде, чем нахожу новый путь, прохожу стадию разрушений. Я начинаю с одной точки и прихожу к другой, и всякий раз этот процесс означает созидание-разрушение. Я словно начинаю заново с того места, куда пришел, хотя на самом деле оказываюсь где-то совсем не там.

Жан-Мишель Фродон. Осознаете ли вы, что изменилось с тех пор, как вы перестали писать картины?

Дэвид Линч. Нет. Прошло время, и что-то изменилось, но я обнаруживаю это по мере того, как пишу. Когда я начинаю работу, я обнаруживаю, что то, что я делаю, меня не удовлетворяет, но еще не знаю, что бы меня удовлетворило. Метод всегда одинаковый: это метод проб и ошибок. Надо стремиться к открытиям, и в конечном счете что-то проклюнется. При этом следует находиться внутри действия, его невозможно постигать заранее. Надо, чтобы смысл сам всплыл на поверхность.

Жан-Мишель Фродон. И этот метод применим к фильмам?

Дэвид Линч. Конечно. И даже к каждому этапу создания фильма. К написанию сценария, к съемкам, к монтажу. Ты двигаешься вперед с риском в любой момент обнаружить, что та или другая мысль, та или другая сцена, казавшаяся такой сильной, на самом деле не так уж волнует. Тогда ты начинаешь пятиться назад, пока не найдешь дубль, за который надо уцепиться, чтобы двинуться в другом направлении. Главное — находиться в таком расположении духа, которое требуется, когда тебя словно зовут, а ты отвечаешь на этот зов.

Жан-Мишель Фродон. Вы уделили много времени созданию и развитию вашего сайта в Интернете (www.davidlynch.com). Какое значение имеет для вас этого рода деятельность?

Дэвид Линч. Я рассматриваю сайт в качестве нового дома. Он позволяет строить в новом пространстве. Это фантастика! Можно рисовать новые таинственные пути, на которых легко потеряться, можно получить возможность слушать музыку, можно придумывать истории с бесконечным числом эпизодов. И все это совершенно самостоятельно, не прибегая к огромным денежным затратам. Самое прекрасное заключается в том, что никто не знает, что это за пространство. Известно только, что это среда, благоприятная для продвижения информации, для разговоров, для торговли и для развлечения. Но в области визуальных экспериментов мы находимся только в самом начале пути.

Жан-Мишель Фродон. Каковы ваши отношения с посетителями вашего сайта?

Дэвид Линч. Я обожаю хитрить с ними, постигаю множество вещей, наше общение происходит в обстановке дружбы и юмора. Но мне, разумеется, не надо выступать с каким-то посланием, не надо ничего утверждать или продвигать.

Жан-Мишель Фродон. Вас интересует техническая сторона вещей, вы этим занимаетесь сами?

Дэвид Линч. Я интересуюсь инструментами, в которых нуждаюсь непосредственно для творчества. Я научился пользоваться основными программными обеспечениями (Flash Animation, Photoshop, After Effects), но сознаю, что пользуюсь ничтожной их частью. Сейчас люди начинают пользоваться программами, которые позволяют придать трехмерный облик их идеям и контролировать этот мир. Это так прекрасно... так невероятно!

Жан-Мишель Фродон. Предполагает ли ваш творческий метод такое понятие, как тотальный контроль над всеми элементами создания фильма?

«Дюна»

Дэвид Линч. Все куда сложнее. Известная степень контроля над тем, что происходит, необходима — без этого нет режиссуры и вообще нет творчества, но одновременно надо допускать, чтобы окружающий мир или природа пришли вам на помощь: надо быть достаточно открытым, чтобы контроль и бесконтрольность, спонтанность, непосредственность сосуществовали, делая возможными разного рода счастливые неожиданности. С самого начала все происходит следующим образом: получить представление о будущем фильме или картине можно, лишь помещая себя в ситуацию, когда этот некий образ, некое общее впечатление способно проявиться, когда вы, автор, готовы его воспринять. В это мгновение вашей максимальной открытости представление о фильме «само прилетит к вам», словно бы на крыльях. Желание постичь идею, замысел сродни желанию обладать некоей добычей. Нужно оказаться в состоянии грез, не подстегивая, не насилуя ум, и лишь спокойно наблюдать за тем, как он пробуждается. Ему можно подбросить какие-то незначительные подробности, какие-то вещи, вокруг которых мысли будут вертеться, но ровно столько, сколько нужно для начала. Не больше. Тогда что-то происходит, что приводит вас к фильму или к живописному полотну, или еще к чему-то, чего не знаешь заранее.

«Голова-ластик»

Жан-Мишель Фродон. Рассматриваете ли вы кино наравне с другими видами вашей творческой деятельности или как средство соединить их всех?

Дэвид Линч. Это неправда, что кино связывает все другие искусства. Но тот факт, что для создания фильма требуется уйма времени, денег и тьма сотрудников, превращает произведение кинематографа в нечто более грандиозное, хотя и не обязательно лучшее.

Жан-Мишель Фродон. Не может ли так получиться, что возможности мультимедиа убедят вас отказаться от работы в кино или от живописи?

Дэвид Линч. Нет. Новые мультимедийные технологии — это лишь новый путь, возможность обрести некий иной опыт и вволю поэкспериментировать, но живопись обладает тем же фантастическим зарядом радости и печали. В эпоху, когда считали, что телевидение займет место кино, это по тем временам новейшее изобретение действительно слегка навредило кинематографу, но не смогло ничем заменить переживания от встречи с фильмом в кинозале, на большом экране, с качественным звуком. Кино предоставляет уникальный опыт.

Жан-Мишель Фродон. Вы своими фильмами предвосхитили мультимедиа как с точки зрения изобразительных средств, так и с точки зрения повествования. В обеих этих областях вы использовали новые, до того неведомые методы: уникальную технику съемки, непрямые формы рассказа, разные другие средства. Можно ли сказать, что вы с самого начала ждали появления мультимедиа?

Дэвид Линч. Не знаю. Каждый мой фильм родился в результате замысла, который так сильно увлекал меня, что появлялось желание посвятить ему год жизни или даже больше. В такие периоды главное — сохранить искренность в отношении первоначального замысла, не подходить к его осуществлению чисто формально. Но одновременно происходит странная вещь, на которую я обратил внимание, сочиняя музыку для кино: некая ритмика, следование определенному темпу и поиск определенного звука приводят к особой тональности того куска, который будет снят под гитару. Если вы измените ритм, это отразится на всей партии гитары, даже если вы стремитесь повторить, сохранить то, что нашли раньше. Переход от кино к мультимедийным искусствам напоминает именно это изменение ритма. Каждый медиум обладает своими качественными особенностями. Когда возникает идея, она должна сочетаться с определенными качественными характеристиками, присущими именно этому медиуму, и она меняется в зависимости от обстоятельств. В кино этот процесс особенно активен, то, что мы делаем, зависит от бесчисленного количества факторов. Начиная с освещения и кончая тем, что вы ели на обед, все способно привести к трансформациям.

«Синий бархат»

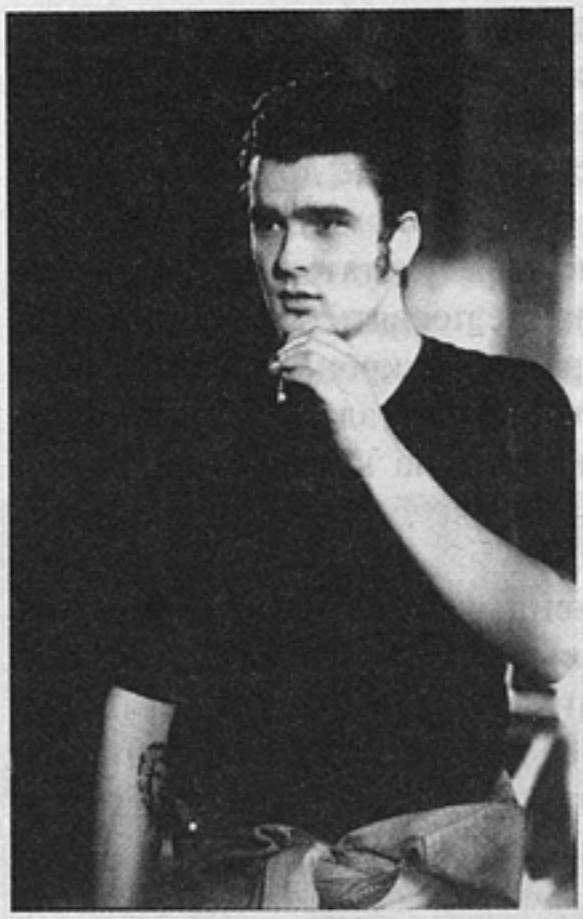
Жан-Мишель Фродон. Как часто вы пользуетесь цифровым изображением?

Дэвид Линч. Сейчас я цифру не использую. Цифровое изображение пока еще лишено богатства, точности и в особенности эмоциональной силы, присущей изображению на пленке. Пленка обладает органичной красотой, она включает в себя способность зафиксировать ошибки, которыми впоследствии можно воспользоваться. Цифровой исходный материал позволяет осуществлять полный контроль и идеальное воспроизведение снимаемого кадра. Разумеется, это интересно, но интересно в совершенно иной эстетической системе. Это не совсем кино, так бы я сказал. Если возникла идея, которая может быть осуществлена в кино, ее все же лучше воплотить на кинопленке. Но, возможно, цифровые технологии получат развитие, как это произошло со звуком. Долгое время звук тянулся за изображением, теперь он идет впереди.

«Дикий сердцем»

Жан-Мишель Фродон. Вас вдохновляют виртуальные миры?

Дэвид Линч. Разумеется, но при условии, если они обладают внутренней правдой. Самые бредовые изобретения имеют смысл лишь в том случае, когда опираются на реальный фундамент. Именно здесь и сказывается ответственность творца, манипулирующего техникой, с помощью которой рождаются воображаемые миры. «Путешествие» через воображаемые миры может помочь лучше



«Шоссе в никуда»

понять действительность, точнее воспринять аспекты действительности — того мира, который мы видим, в котором живем.

Жан-Мишель Фродон. Вам ведь приходилось заниматься видеоиграми...

Дэвид Линч. Мне нравилось соединять различные визуальные и повествовательные элементы для создания мира, доступного зрителю. В творчестве мы имеем дело с парадоксом: надо программировать все возможности, самые бредовые в том числе, надо пробовать самые-самые странные и неожиданные сочетания, детали частей и средств выражения, чтобы задуманное целое превзошло то, что в него было вложено.

Жан-Мишель Фродон. Технология DVD позволяет использовать фильм в качестве отправной точки для такого рода мультиконструкции. Это вас привлекает или беспокоит?

«Простая история»

Дэвид Линч. Меня это интересует, ибо мы живем в мире, где все взаимосвязано: достаточно где-то изменить параметр, как это приводит к бесконечной цепной реакции, и, естественно, это страшно интересно — исследовать художественные возможности такой безграничной реальности. Но нельзя допустить, чтобы эти эксперименты и поиски заменили «одномерный» опыт, результатом которого является фильм. Было бы абсурдно взять симфонию Шостаковича и смешать все ноты. Следует прожить музыку, сочиненную композитором. То же относится и к фильму, который представляет конкретную ценность и с которым нельзя обращаться как угодно, не испортив ее.

Жан-Мишель Фродон. Вы часто демонстрировали пристрастие к сериалам, к жанру романа с продолжением, вы имели возможность экспериментировать с этим жанром на телевидении, снимая «Твин Пикс». Похоже, сегодня телевидение не готово к подобным экспериментам. Считаете ли вы возможным попробовать сделать нечто подобное в Интернете?

Дэвид Линч. Да. Интернет сегодня — идеальный способ рассказать историю с продолжением. Но качество изображения на экране компьютера пока убогое, и время телезагрузки таково, что вместо серии на полчаса нужны эпизоды на пять минут. Можно работать над этим принципом бесконечного углубления повествовательного мира и характеров героев, рассматривая каждый эпизод как новый этап на этом пути. Техническое совершенство расширит возможности, но надо быть осторожным; то, что рассказываешь, зависит от особого состояния техники. Совершенствование техники может разрушить художественный интерес того, что ты делаешь.

Жан-Мишель Фродон. «Малхолланд Драйв» сначала был пилотом сериала для канала ABC, от которого они потом внезапно отказались, заставив вас превратить этот проект в фильм. Несмотря на то что он был хорошо встречен, сожалеете ли вы о несостоявшемся сериале?

Дэвид Линч. Нет. В конце концов так даже лучше. Проект родился по заказу телевидения, которое затем его убило. Канал ABC сыграл великолепную роль, он родил идею, а затем ему пришла в голову благая мысль с нею расстаться.

Жан-Мишель Фродон. Для характеристики вашего мира есть выражение «Линчтаун». Но разве не лучше говорить «Линчроуд», имея в виду такие картины, как «Сэйлор и Лулу», «Шоссе в никуда», «Простая история» и «Малхолланд Драйв»?

Дэвид Линч. О да. Дорога — стимулирующая модель. Мы катим по ней, и создается ощущение скорости, изменений в освещении, в пейзаже; приезжаешь в незнакомый город, атмосферу в котором начинаешь постигать лишь постепенно, — словом, вначале Бог знает, что может случиться... Фильм напоминает этот вид путешествия по страшным или романтическим местам. Я обожаю мысль о дороге, когда говорят о моем кино. Кстати, не случайно, «Дорога» Феллини — мой любимый фильм.

Жан-Мишель Фродон. Считаете ли вы «Малхолланд Драйв» успехом?

Дэвид Линч. Я не уверен, что понимаю смысл этого слова. Скажем, с моей точки зрения, все мои фильмы, кроме «Дюны», в котором я не сделал то, что хотел и от которого отрекся, имели успех. Фильм закончен, когда я ощущаю, что он приобрел точную форму. Если хотите, для меня это и есть успех. Если речь идет о деньгах, то ни один из моих фильмов не привлек внимание голливудских мэйджоров. Случай с «Малхолланд Драйв» парадоксален в том смысле, что в США он собрал относительно мало зрителей, тогда как критика была очень лестная. Мне кажется, что пути к успеху становятся все более узкими и непонятными. Если бы Феллини снял сегодня «8 ½», нет уверенности, что его бы стали прокатывать в США. Тем, кто идет новой дорогой, теперь очень трудно быть услышанным. Молодым авторам грозит необходимость сразу обратиться к Интернету и придумывать новые «подпорки».

«Малхолланд Драйв»

Жан-Мишель Фродон. Вы всегда говорили, что не являетесь страстным киноманом. Но в качестве председателя жюри Каннского фестиваля вы столкнетесь с тем лучшим, что сегодня создано в кино.

Дэвид Линч. Наконец стану киноманом! Я под впечатлением от того, что в конкурсе участвуют столпы мирового кино. В настоящий момент меня больше всего волнуют мои отношения с другими членами жюри. Мы незнакомы и, открывая друг друга через чужие фильмы, постараемся достичь результата.

Жан-Мишель Фродон. С Канном у вас связано много воспоминаний?

Дэвид Линч. Для меня слова «Канн» и «память» неразрывно связаны. Я понял это, затеяв маленькую киногазету, которая будет выходить во время фестиваля на моем сайте в Интернете. Мне понадобилась в качестве сопровождения музыка, и я написал мелодию, которую исполнил на трубе в сопровождении друга пианиста и которую назвал Cannes Memory. В ней мое ощущение фестиваля — меланхоличное и радостное одновременно.

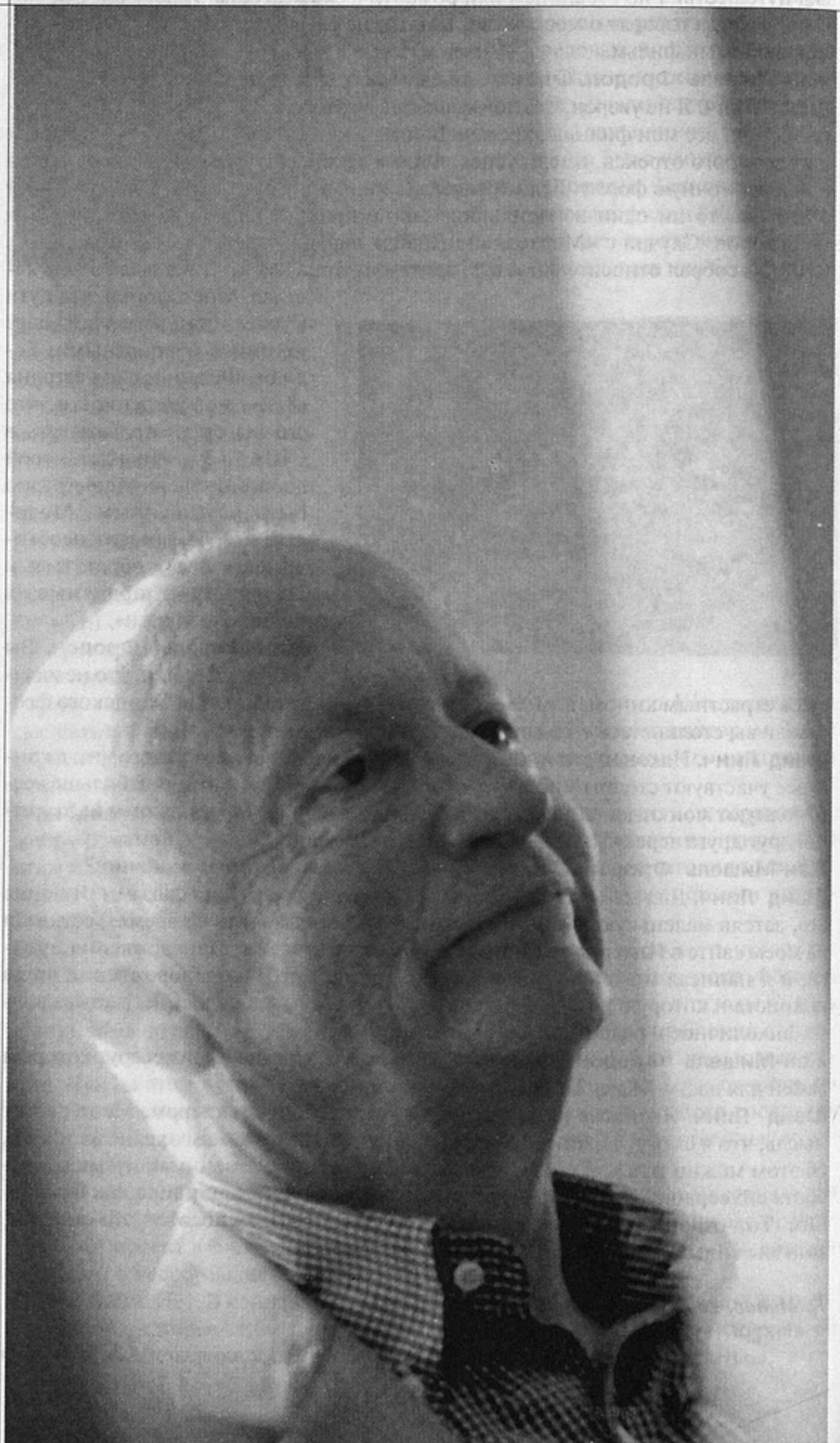
Жан-Мишель Фродон. Канн намерен воздать должное режиссеру, который важен для вас, — Жаку Тати.

Дэвид Линч. Я многие годы считаю его величайшим мастером. Меня радует мысль, что я смогу увидеть «Время развлечений» на огромном экране на пляже, об этом можно только мечтать. В нем есть ни с чем не сравнимая музыка, а доброта его сердца ощущается в каждом фильме. Он уникален и ни с кем не сравним. То, что он сделал, подобно золотому руднику, и я способен это оценить, хотя мы снимаем, казалось бы, разные фильмы.

Le Monde, 2002, специальный каннский номер

Перевод с французского А.Брагинского

П У Б Л И К А Ц И И



Жиль Жакоб

ЖИЛЬ ЖАКОБ

Мои каннские тайны

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЖАН-ПЬЕР ДЮФРЕНЬ

Тридцать восемь лет на Круазетт. Flash-back. Незабываемые встречи, привязанности, обиды, неизданные анекдоты. Президент фестиваля открывает свои архивы и погружается в воспоминания. Они смешные, эмоциональные, горькие... как в кино.

Президент Каннского фестиваля Жиль Жакоб выбрал журнал L'Express для рассказа о прошлом, для того чтобы открыть не только свои архивы, личные неопубликованные коллекции, но и сердце. Из каждого сундука (с сокровищами), из ящичков (с секретами) он вытащил и отобрал воспоминания о жизни синефила, критика, поклонника актеров и особенно актрис, друга великих и скромных (иногда это были одни и те же люди). Этот человек всегда умел подмечать знаменитые «правдивые детали», которыми так дорожил Флобер. Такие детали говорят о том, что не выдумаешь, но что приближает реальность сквозь тончайшую оптику кинематографиста и поэта: сквозь переживание и юмор.

Жан-Пьер Дюфрень. Какой по счету для вас нынешний, 55-й, фестиваль?

Жиль Жакоб. Это как считать. В качестве журналиста я в Канне с 1964 года, как работник фестиваля — с 1976-го, как генеральный директор — с 1978-го. А если считать с момента назначения на пост президента, то недавно. Я приезжал в Канн каждый год, начиная с 1964-го, в том числе и в 68-м! Я не был пресыщенным журналистом, и поэтому мне было в те годы безумно весело. Но, работая для Nouvelles litteraires, не был я и неофитом. Ведь в шестнадцать-семнадцать лет у меня уже был свой журнал (Raccords) и мечты о Канне. На просьбу об аккредитации мне ответили: «Ваш журнал выходит раз в три месяца. Когда он станет ежемесячным, мы вернемся к этому вопросу». Когда мне говорят подобное, я замираю... Журналистская работа приносила мне огромную радость, ведь я общался с потрясающими людьми — с Жан-Луи Бори и Робером Шазалем из France-Soir, Мишелем Обрианом из Paris-Press, Ги Тессером из L'Aurore, Жаном де Боронселли из Le Monde, Пьером Бийаром из Cinéma. Все эти люди спорили между собой, занимали места в зале друг для друга. На просмотрах они всегда сидели в одном ряду. Встречались и на спортивном пляже, в «королевстве» Бори, который — по дружбе и по соображениям прозелитизма — устанавливал полотенце, как знамя, что означало: «Я здесь, можете приходить». У него была свита, и находиться рядом с ним было настоящим наслаждением, потому что говорил он о кино как никто другой. Заставлял полюбить кино, и вы впитывали его слова.

Я тогда только что женился. А у молодоженов свои шалости и причуды. Мы с женой жили в старинном отеле Le gray d'Albion с его изумительными садами.

Здесь же останавливался Клод Мориак — один из величайших критиков того времени, публиковавшийся в Figaro litteraire. Я же был неизвестным журналистом и дергал за руку жену всякий раз, когда встречал Мориака. Возвращаясь из кино в отель, мы начинали раздеваться прямо в лифте. И однажды Мориак, войдя в кабину, увидел, как мы, полуодетые, выходили. Я услышал его шепот: «Ну и ну...»

Работал я очень много, так как в те времена посылали одного, максимум двух человек от журнала — даже такого, как L'Express. Однажды Даниель Эйманн послала меня в Канн, и я должен был написать о всех фильмах программы. Я сделал все, чтобы посмотреть их заранее, как делают другие журналисты, а к середине фестиваля написал за три ночи итоговую статью... Послав свой труд Даниель Эйманн, я был очень доволен, ведь мои рассуждения охватывали разные фильмы, континенты, цивилизации... Она мне позвонила: «Прекрасная статья, все хорошо. Только я думаю, что читателю будет понятнее, если ты расскажешь о каждом фильме в том порядке, в каком они показывались». Я ничего не ответил, все переделал, но это был урок.

Жан-Пьер Дюфрень. Вы вспоминали 68-й...

Жиль Жакоб. У меня на этот счет есть личное и общее воспоминания. Я думал, что всех перехитрил, посмотрев заранее потрясающую картину Мишеля Курно «Синенькие», где блестяще сыграла Нелла Бельски. Это было нечто вроде автопортрета Курно! Человека, который писал подряд по три статьи об одном режиссере — о Годаре, о Лелуше, о Варелла... У него был круг близких режиссеров, и он блистал на своем развороте в Nouvel Observateur сумасшедшим талантом... который и сегодня можно почувствовать в его театральных рецензиях в Le Monde. Я посвятил свою статью для Nouvelles litteraires его фильму и назвал ее «Год Курно». Ее напечатали на первой полосе огромным для того времени кеглем. Свой заголовок я рассматривал в газетных киосках с несказанным удовольствием. Но фестиваль закрылся... и фильм Курно не показали. Мы пытались добраться из Канна в Париж на машине, так как не было ни поездов, ни самолетов. На каждой заправке, где я останавливался, в киосках среди всех журнальных заголовков красовался «Год Курно». Хорошая же у меня была мина!

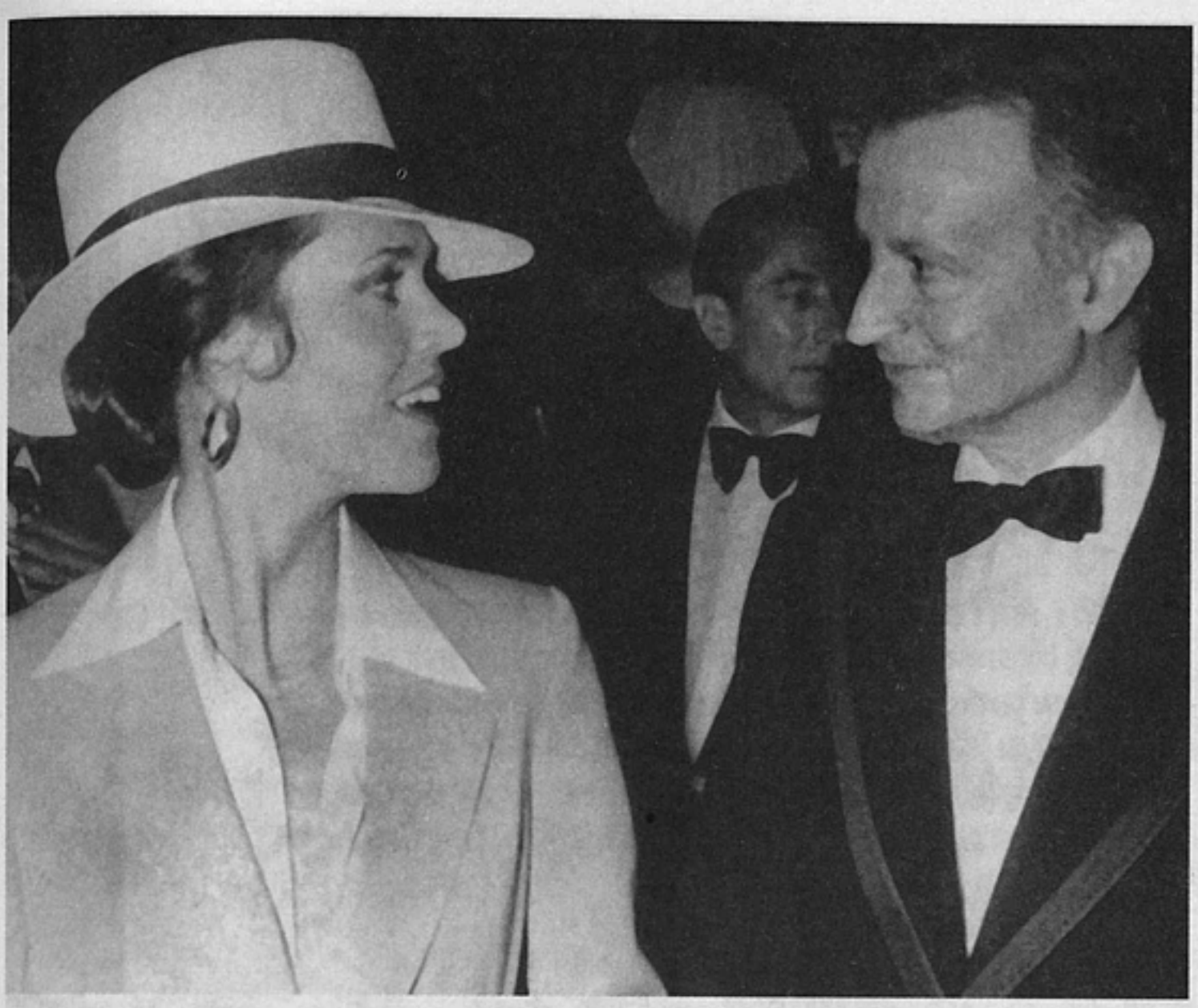
Другое воспоминание связано с тем, что я был погружен исключительно в мир кино, а остальное особого значения для меня не имело. Однако новости из Парижа все же доходили. В конце концов и я купил транзистор — неизбежное оружие в мае 68-го. Мы сидим на последних сеансах, звук фильма — в одном ухе, а радиоинформация — в другом. Такие просмотры профессиональными не назовешь. К тому же вокруг — грандиозный хэппенинг. Нескончаемые разглагольствования в двух залах — этакая миниатюрная Сорбонна, — везде отстаивают корпоративные интересы кинематографистов и везде обвинения: «Вам наплевать, покажут ли ваш фильм, он уже продан...» — «А ваша яхта стоит вблизи Круазетт...» Какая откровенность. Смешно.

Жан-Пьер Дюфрень. А в 76-м все было серьезнее?

Жиль Жакоб. Иначе. Я начал работать на фестивале, после того как пытались привлечь других людей. Речь шла не о том, чтобы найти замену Морису Бесси, предоставив ему возможность уйти на пенсию, но чтобы «позабавить» министров, желавших его ухода. Они ушли раньше, чем он... Среди кандидатов, обсуждавшихся до меня, одному вежливо отказали по той причине, что он любил играть в шары со старлетками, занятие приятное, но не рентабельное. Другой показался слишком мягким. Я на все это не обращал внимания, думая, что надо понять свои обязанности, потому что Бесси и президент Фавр Ле Бре говорили: «Вас берут, чтобы заменить Мориса».

Жан-Пьер Дюфрень. Вы были до этого заместителем генерального директора?

Жиль Жакоб. Помощником, это важный нюанс. Мой офис находился рядом с офисом Бесси. Он меня обожал, все объяснял, но ничего не давал делать. Он был сверхпедантичным, приходил рано утром, брал бумагу, линейку, карандаш и чертил график просмотров на день. По горизонтали он размечал залы, а по вертикали расписывал фильмы. Я его спрашивал: «Почему вы не пользуетесь свободным расписанием? Можно ведь сделать копию». Он отвечал: «Потому что я получаю от этого удовольствие». Если я не был слишком занят, то, услышав шум в его офисе, стучал к нему в дверь. У него бывали иностранные продю-



Джейн Фонда и Жиль Жакоб

серы, знаменитые режиссеры, оказавшиеся в Канне по дороге в Париж. Я входил, он меня представлял: «Вы знакомы с моим другом Жилем Жакобом?» Как будто я зашел на чай. Так продолжалось некоторое время — тогда, за два года, сменилось шесть или семь министров культуры. Мишель Ги хотел, чтобы я стал генеральным директором. Он пригласил меня в «Максим» с Юбером д'Астье, начальником своей канцелярии. Все было улажено мгновенно. Но Ги покинул министерство. Его кресло занял Мишель д'Орнано, пришедший из промышленности. Тип таких людей я потом научился распознавать. Он приехал в Канн и должен был открывать фестиваль. Вошел со свитой в отель, атташе дал ему листочки с речью. Мне он сказал: «Одну секундочку, мне надо приготовить текст». Удалился в угол, прочел то, что было написано на восьми или девяти страницах, потом подошел ко мне со словами: «Все в порядке». И потом воспроизвел речь (ее текст был у меня в руках), не изменив ни слова. Удивительно.

Через несколько месяцев в раздевалке теннисного клуба в Довиле кто-то спросил меня: «Ну, Жакоб, вы готовы?» Я обернулся, это был Мишель д'Орнано, собиравшийся назначить меня генеральным директором. Процедура такого назначения довольна сложна. Сначала надо, чтобы президент представил вас административному совету, который состоит из двадцати восьми человек: четырнадцать из высших органов государственного управления, другие четырнадцать избираются из профессионалов, и они все должны проголосовать единогласно. Потом кандидатуру должны ратифицировать патронирующие фестиваль Министерства культуры и иностранных дел. Только после этого вы становитесь генеральным директором. Случается, как это было со мной, что этот пост занимают довольно долго, но получить его нелегко.

Итак, д'Орнано запустил в ход машину, и я заменил Мориса Бесси. Он со мной был очень любезен, но приехал однажды ночью во время фестиваля на грузовичке и забрал все свои бумаги. Все! Больше он не возвращался. Оставшись без документации, я должен был постепенно восстанавливать архив. Уход Пьера Вио с президентского поста в 2000 году был более элегантным, потому что он сам этого хотел, хотя вполне мог остаться. Но Пьер считал, что необходимы перемены, приток свежего воздуха, что я должен привести своих отборщиков и помощников для осуществления других задач. Пьер обставил свой уход с изумительной деликатностью.

Изабелла Росселлини, Дэвид Линч, Жиль Жакоб

Жан-Пьер Дюфрень. В 1978-м вы начали осуществлять новые идеи фестиваля?
Жиль Жакоб. Их было не так много. По-настоящему важным делом было создание премии «Золотая камера». Причем немедленно. Потому что происходила смена поколений. Великие режиссеры, у которых был в прошлом свой звездный час, продолжали снимать все лучше, ведь иногда фильмы конца жизни получаются самыми значительными. Так было с Хьюстоном и Дрейером. Но бывает, что карьера великих дает сбой. Вот я и решил: надо срочно продвигать новые таланты, а лучшим способом такого продвижения может стать создание премии, которую скопируют и другие фестивали. Так и произошло. Идея состояла в том, чтобы в соревновании участвовали фильмы из всех программ в едином экуменическом пространстве. В этом году «Золотой камере» уже двадцать пять лет.

Жан-Пьер Дюфрень. Вы пережили тридцать восемь фестивалей. А можете выбрать из всего, что увидели — когда были журналистом, директором, президентом, — любимый фильм?

Жиль Жакоб. Мои любимые фильмы... Отношение все время меняется. Сейчас это «Репетиция оркестра». Небольшой телефильм, но я его обожаю. Феллини не хотел, чтобы мы его показывали, но режиссеров слушать не следует. Если завтра пересмотрю «И корабль идет» — он станет любимым. Об «Амаркорде» говорить нечего. «Рим» валит с ног... Недавно пересмотрел «Загородную прогулку» Ренуара. Потрясающе! Дождь над рекой, отъезд камеры на лодке, приезд на остров, чувственное пробуждение Сильви Батай, встреча после разлуки и знаменитая фраза: «Я об этом думала каждый вечер...» У меня неслыханная способность запоминать фильмы (образы, музыку, диалоги, звуки), так же как д'Орнано помнил речи. Я закрываю глаза и плыву между роскошным барочным потоком фон Штрогейма, Уэллса, Феллини, Эйзенштейна и потоком Люмьера, Одзу, Флаэрти, Росселлини. Время от времени думаешь, что нет ничего лучше простоты и трепета жизни. В эти моменты я отдал бы все произведения ста режиссеров за один эпизод Мориса Пиала. Даже если это всего три минуты абсолютной правды в двухчасовом фильме. Или, к примеру... каким образом после

Жиль Жакоб и Мадонна

смерти Ван Гога жизнь вступает в свои права... или как Юппер в «Лулу» говорит, растянувшись под Депардье: «Уф, ты такой тяжелый...» Подобного рода мгновения я вспоминаю в фильмах Уэллса, Куросавы...

Жан-Пьер Дюфрень. Почетное место в истории вашего фестиваля занимает Куросава.

Жиль Жакоб. Он из самых великих, и он создавал свои фильмы в страдании. Он пытался покончить с собой, когда не мог снимать! Даже если кино — это трудно, даже если харакири — известная японская традиция, покончить с собой по этой причине... Это совсем другое... Я люблю Куросаву. Ему все удавалось: человечнейшие фильмы («Додескаден», «Дерсу Узала»), грандиозные фрески («Ран», «Кагемуся»), детективы, Достоевский, Горький, Шекспир. Он великолепен! Его кино дышит. Его картины шествуют по миру. Он затрагивает в человеке самое важное, глубинное.

В оценке фильмов я придерживаюсь двух критериев. Первый — это желание пересмотреть или отсутствие такового. Есть картины, которые я хочу пересматривать всегда. Но есть и такие, которые нравятся во время просмотра, однако понимаешь, что никогда не станешь смотреть их еще раз. Это не означает, что они недоброкачественны. Мой второй критерий — это способность фильма завоевать мир. Когда видишь каннские залы, где сидят люди со всего света, реагирующие одинаково — будь то их слезы, страх или смех, — то понимаешь, что картина, вызывающая такие эмоции, по-настоящему человечна. Собираясь показать Тати, я знал, что смех раздастся в нужный момент. Я пересмотрел «Праздничный день», который не считаю его лучшим произведением, но он по-прежнему невероятно свеж. Качество гэгов оглушительное! Вот что мы, руководители фестиваля, ищем прежде всего. Вы можете возразить, что сегодня вновь открыть «Праздничный день» не очень трудно, и я соглашусь. Но если случаются открытия, которые мы с моими помощниками (любые слова благодарности не смогут выразить мою им признательность) делали на протяжении четверти века, то это можно назвать священным личным достижением и наградой. Очень приятно сознавать, что мы от-

крыли фон Триера, Джейн Кэмпион, Кесьлёвского, «Воображаемую жизнь ангелов», фильм «Гарри, друг, который желает вам добра» и другие.

Или Тарантино! Мы его выбрали задолго до того, как он получил «Пальмовую ветвь». Мы начали с «Бешеных псов», а ведь фильм с невероятным насилием очень трудно было взять в конкурс. Насилие ради насилия мне не нравится. Но когда Кубрик использует супернасилие, он это делает так мастерски, стильно. Мне тяжело смотреть «Заводной апельсин», но такую режиссуру я приветствую. Тарантино я принял из-за чувства юмора. Вы помните кошмарную сцену с ухом? Один тип отрезает ухо другому. Кровища, жуть. Но как с этим справляется Тарантино? Юмором. В следующей сцене он показывает этого палача, болтающего знаменитым ухом, которое он подобрал... Ужасно, но смешно. Открыть режиссера еще не всё. Надо понять, что с ним будет. Жаль, если он больше ничего не сделает, но если сделает... Я рад, что открыл Чарлза Лоутона, сделавшего всего один фильм — «Ночь охотника», но зато какой! Когда же карьера продолжается, мы должны за ней следить.

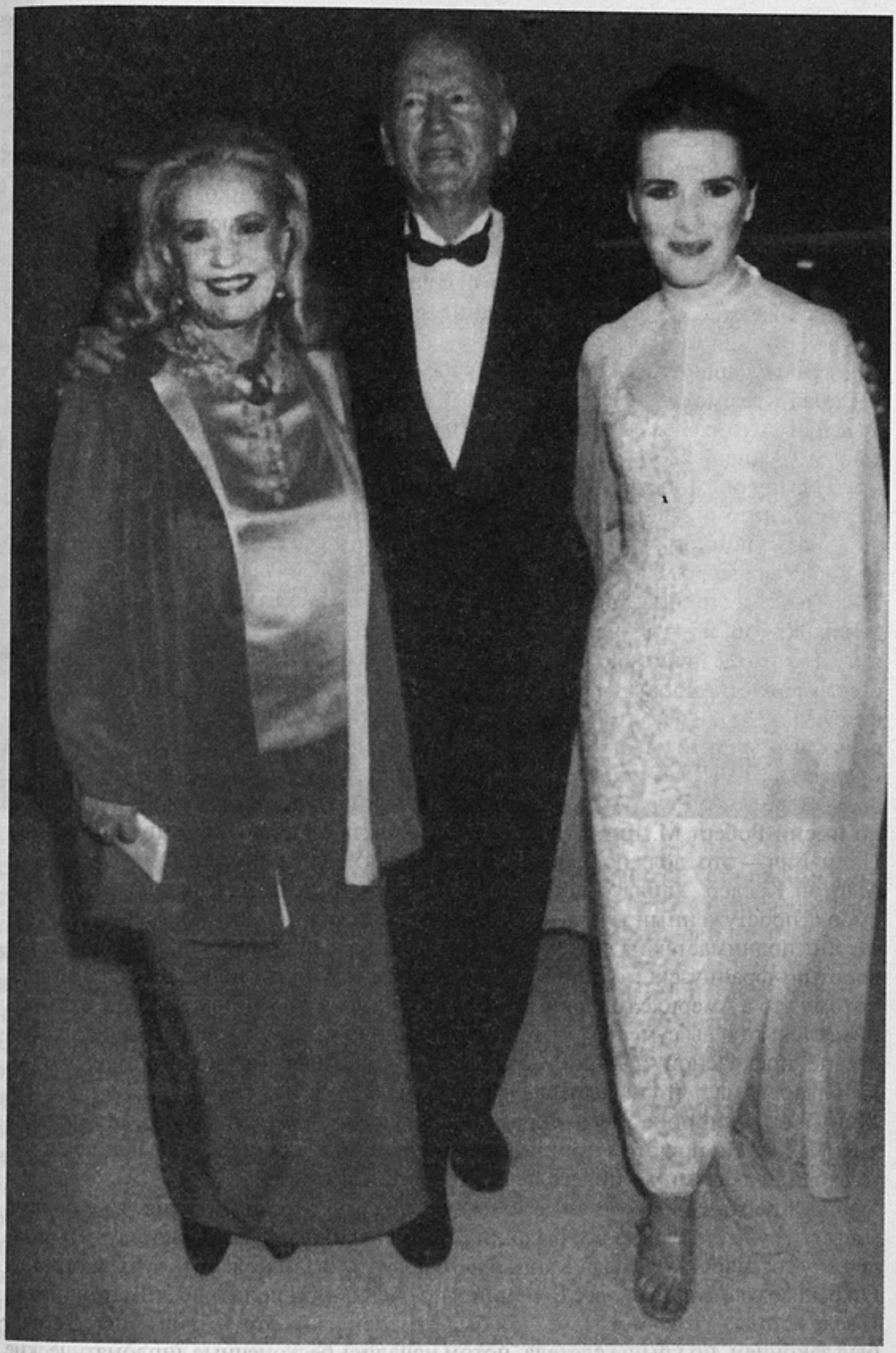
Жан-Пьер Дюфрень. За это вас порой и упрекают. Ведь некоторых режиссеров раз за разом приглашают на фестиваль. Например, братьев Коэн.

Жиль Жакоб. У нас есть постоянные участники, гости. Самые великие — Феллини, Бергман, Саура (десять или двенадцать раз), Янчо. Или Нанни Моретти. Мы показывали его картины давно, но получил он «Пальмовую ветвь» только в прошлом году. Не слишком рано! Всегда, если есть возможность, мы выбираем фильм Моретти. Своей карьерой он обязан не Канну. Но, я думаю, Канн ему помог. Моретти у нас принимают с радостью. Почему всегда одни и те же? Многие режиссеры ворчат: «У нас нет входного билета, его выдают одним и тем же...» На это я — в сердцах, конечно, да и не им, — ответил бы так: «Мы не виноваты, что именно такие-то режиссеры сегодня самые талантливые». А прилюдный ответ другой: «Этот фильм лучше всех остальных выражает дух времени». Но мы пытаемся и обновлять поколения. Наш выбор, собственно, этим и определяется. Так было с молодой Самирой Махмальбаф, хотя, конечно, сначала прославился ее отец. Не взять какой-то фильм бывает очень обидно. Но нельзя отказать режиссеру только на том основании, что он зачастил в Канн. Нельзя, глядя ему в глаза, сказать: «Ну, ваши фильмы уже десять раз показывались, пропустите разок, будьте добры». Я так никогда не поступал, потому что меня всегда одолевает любопытство. Новый фильм — это новая глава романа, который продолжает писать тот же автор. Невозможно в каждой новой главе быть лучше себя прежнего. У каждого художника есть и взлеты, и падения. Но все они дают нам, любящим кино, столько нового.

В успехе фильма есть нечто от чуда. Никто не разгадает тайну успеха. Даже авторы. Если б вы знали, сколько людей говорят: «Мы вам покажем фильм, а вы скажите, рискуем ли мы, давая его в Канн. Если да, то приедем в другой раз». Алхимия взаимодействия сценария, работы актеров, музыки, декораций так сложна... Если этот «майонез» все склеит, хорошо. Если нет... Вспомните «Врата ночи». Фильм, задуманный для Габена и Дитрих, но снятый с Монтаном и Натали Наттье... Я очень люблю Монтана, но там он никуда не годится, играет фальшиво. Натали красивая, но все же она не Марлен Дитрих. Сегодня вся прелесть поэтического реализма заключена в декорациях, свете, во второстепенных персонажах, в актере Каретте, в тихой бетховенской музыке, сопровождающей важную сцену. Но этот фильм абсолютной удачей не назовешь. Хотя... я испытываю нежность к больным фильмам. Это и есть отношение синефила.

Жан-Пьер Дюфрень. Дэвид Линч, президент жюри в этом году, сделал «Дюну» — удивительный, но нездоровый фильм...

Жиль Жакоб. Линч — прекрасный пример режиссера-сюрприза, о котором только и мечтаешь. Он удивляет всегда. Самая большая неожиданность — его «Простая история». После свихнутых рок-н-ролльных фильмов, где ему нужен по меньшей мере формат CinemaScope, чтобы показать горящую сигарету, он вдруг снимает старика, едущего по американским штатам на газонокосилке. Совершенная простота! Вот когда вспоминаешь Джона Форда! Линч может все. К тому же он скульптор, художник... Такой человек — подарок. Чем чаще он будет в Канне, тем лучше.



Жанна Моро,
Жиль Жакоб,
Жюльетт Бинош

Жан-Пьер Дюфрень. В этом году приехал редкий гость — Вуди Аллен.

Жиль Жакоб. Я на седьмом небе. Вуди Аллен всегда говорил, что не хочет — из личных соображений — ездить на фестивали, даже большие, что он не занимается судьбой фильма после его продажи.

А каждые пятнадцать минут принимать журналистов... Ни им, ни автору это удовольствия не доставляет, ведь повторять одно и то же, сами понимаете... В этом году Аллен изменил себе. Может, он приехал, потому что я столько раз его уговаривал и он просто устал отказываться. Но я не устаю никогда.

Жан-Пьер Дюфрень. Название его фильма «Конец Голливуда»... звучит программно.

Жиль Жакоб. Это история посредственного режиссера, который давно не снимает и вдруг получает заказ. Его бывшая жена стала продюсером и задумала ему

помочь. Хохотать пришлось до упаду. Каннские отборщики работают напряженно, очень сосредоточенно и постоянно задаются вопросом: «Не ошибся ли я, «завернув» или взяв такой-то фильм?» Короче, они все время в стрессе, и им не до смеха. «Конец Голливуда» был отобран единогласно. Я видел, как все они смеялись. Не смеялись — умирали от хохота. А они не из тех, кто бурно веселится.

Жан-Пьер Дюфрень. Вы настаиваете на человеческих качествах таких режиссеров, как Феллини, Куросава. А кто стал вашим избранником в этом смысле?

Жиль Жакоб. Есть люди, которых, как Феллини, я нежно люблю. Или как Ларса фон Триера. У меня к нему тоже громадная нежность, ведь он хрупкий. Трудности, которые он испытывает в связи с переездами и с тысячью других вещей, постоянные стрессы вызывают желание ему помогать, поддерживать. Его приезд в Канн напоминал операцию коммандос. Надо было готовиться заранее. Придумать маршрут, найти такой способ передвижения, чтобы он не спешил, не летел на самолете. Не ехал поездом, не шел пешком. Во время сеанса мы тряслись, что он сбежит, никому ничего не сказав. Ларса нельзя отпускать ни на минуту. В письмах он называет меня отцом и стал вроде приемного сына. А к моему сыну он относится, как к брату! Я люблю людей, в которых нет высокомерия. Я вспоминаю одного молодого начальника МГМ, который без всякого энтузиазма принимал Билли Уайлдера и не знал даже его имени: «Ну, и что вы, мистер Уайлдер, сделали в жизни?» Ответ Билли: «Сначала вы!»

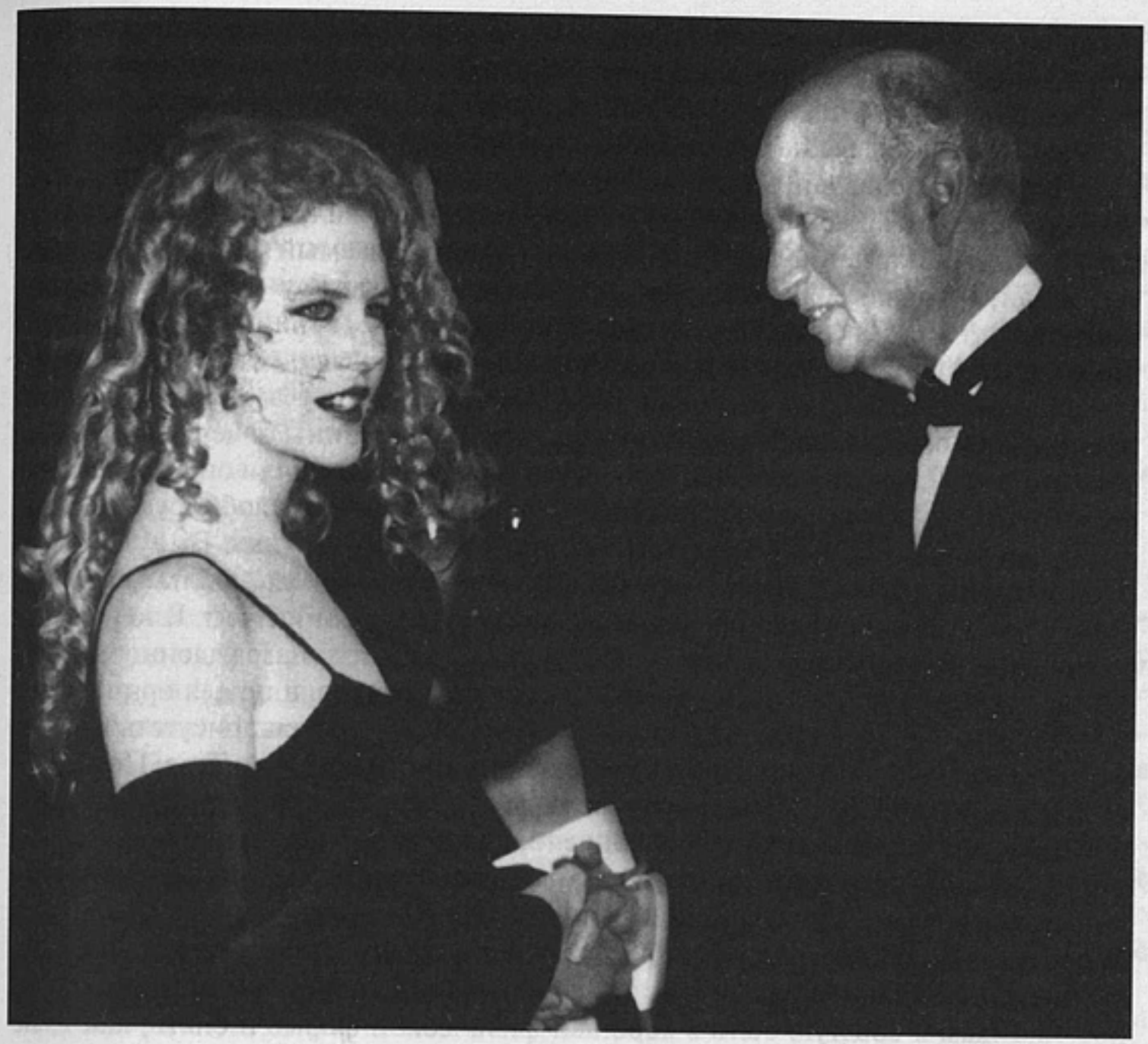
Жан-Пьер Дюфрень. Билли Уайлдер недавно умер. Он бывал в Канне.

Жиль Жакоб. Я не помню все его шутки, потому что он выдавал их каждую минуту. Но это были не просто шутки — остроты. И в жизни, и в фильмах он — мастер феерических диалогов. Расскажу одну историю. Решив создать базу данных фестиваля, я занялся архивами. Хроника, которая снималась сорок лет, уложилась в час времени, так как обычно снимались две-три минуты открытия, закрытия, и всё. И на черно-белую пленку, которая дешевле. Короче, там есть чудесный эпизод с Билли, когда он вручает «Золотую камеру» молодому человеку по имени Роберт М. Янг за фильм «Аламбриста»! Роберт М. Янг приезжает в Палм-Бич — это, должно быть, 1978 год, тогда Уайлдер представлял «Федору» с Мартой Келлер. Уайлдер произносит маленькую речь — у него ужасный насморк, простуженный голос — и объявляет призера «Золотой камеры». Роберт М. Янг поднимается на сцену, Уайлдер ласково кладет ему на плечо руку и говорит по-французски: «Старина, я желаю вам смелости, но вы не стесняйтесь, потому что в Америке говорят: «Не бойтесь кино. Если Билли Уайлдер этим занимается, то и вы сумеете». Тот ничего не понял и сказал: «Я благодарен вашей стране, прекрасной Франции». Услышав гнусавый французский Уайлдера, он, вероятно, думал, что находится в Квебеке. Неотразимая сцена.

Жан-Пьер Дюфрень. Вы поскромничали, сказав, что не так много осуществили в Канне. Но при этом принципиально изменили состав жюри. Раньше в него входили академики, ничего не понимающие в кино.

Жиль Жакоб. Ничего. Если сегодня фестиваль — это институция, то в первые годы его существования все было иначе. Ему надо было выжить, получить поддержку государства, города Канн, в него должны были поверить другие страны. Он был создан в противовес Венеции и по очевидным политическим причинам. После войны — в 48-м и 51-м — он был отменен из-за отсутствия денег. Дворец был закончен, но крыша слетела, потом начались бесконечные дипломатические недоразумения. Страны сами отбирали свои фильмы, и по регламенту фестиваля нельзя было показывать картины, в которых ущемлялось чувство достоинства других государств. Как только один персонаж произносил фразу: «В Швейцарии, кроме часов «кукушка», ничего особенного нет», так Конфедерация заявляла: «Вы нас оскорбляете, мы отзываем наши фильмы, делегацию и уезжаем».

Почему жюри из академиков? Потому что это давало солидность, легитимность. Постепенно их разбавили профессионалы кино: операторы, монтажеры и т.д. Но некоторые операторы при оценке фильмов имели только один критерий: свет. Хотя есть замечательные фильмы, в которых свет не так важен, и скучные, где он прекрасно поставлен. Тогда стали приглашать режиссеров, обладающих кинематографической культурой, взращенной «новой волной». Потом актеров и актрис, потому что их все любят (а больше всех мы), писателей,



Николь Кидман
и Жиль Жакоб

сценаристов. Это жюри художников. Но оно тоже ошибается. Хотя преимущество такого жюри в его полной независимости и в том, что оно меняется каждый год. Гонкуровскую премию присуждают всегда одни и те же люди.

Жан-Пьер Дюфрень. А вы никогда не вмешиваетесь?

Жиль Жакоб. О нет! Я своим правилам не изменяю. Одно из них: «Самое главное — смотреть фильмы молча». А вмешиваюсь я только в вопросы регламента. Если президент жюри хочет дать дополнительный приз, мы это обсуждаем. Но это единственное, что я себе позволяю.

Жан-Пьер Дюфрень. Когда в 1977-м Росселлини был председателем жюри, возникли проблемы.

Жиль Жакоб. Его жюри было самым бурным в истории Канна. Я поехал к Росселлини с Тосканом дю Плантье, чьим духовным отцом он был, чтобы уговорить Роберто — по просьбе Фавра Ле Бре — возглавить жюри. Он не хотел судить других, ему это совершенно чуждо, как и многим другим великим режиссерам. Мы ему объяснили, что речь идет не о вынесении приговора, но о том, чтобы выбрать тот фильм, который ему понравится. Роберто согласился при условии, что проведет коллоквиум. «Мне интересно обсуждать идеи, общаться с людьми, которые смогут высказаться, и я — первый». Мы его убеждали, что это может быть утомительно... Он стоял на своем. «Не будет коллоквиума — не будет Росселлини». Значит, коллоквиум. Роберто безупречно провел его в первый день, а вечером мы ему говорим: «Теперь пора перейти к серьезному делу — просмотру фильмов». Он ответил: «Коллоквиум будет завтра, послезавтра, до конца». И сдержал слово, и вел ежедневно двухчасовые дебаты. Сначала это были интеллектуальные дискуссии, продуманные идеи, структурированные мысли, потом — выяснение корпоративных отношений... Все это его очень измотало, ведь он еще и фильмы смотрел, и обсуждал их в жюри.

А в это время Фавр Ле Бре, платонически влюбленный в Софию Лорен, хотел, чтобы ей достался приз за фильм Этторе Сколы «Особенный день». Она там сыграла с Мастроянни. Росселлини говорил Ле Бре: «Да, да», но сам решил помочь братьям Тавиани, показавшим картину «Отец-хозяин». Ле Бре поверил,

что фильм Сколы о разоблачении фашизма, о скучноватых и тоже платонических отношениях Марчелло с матерью семейства тронул Росселлини. А о Софии Лорен и говорить нечего. Она сыграла замарашку в рваных чулках и стоптанных башмаках, а выглядела на фестивале роскошно: изумительное платье, прическа. Но Фавр Ле Бре совершил бестактность по отношению к жюри, в котором были три замечательные женщины: Бенуат Гру, Паулина Кейл, суровый критик из New Yorker, и Марта Келлер. Фавр Ле Бре — так называемый ФЛБ, — представляя жюри, проявил себя грубым мачо. Он сказал: «Бенуат Гру — романистка, которую знают все, Паулина Кейл — выдающийся нью-йоркский критик — и... божественная Марта Келлер», которая мгновенно парировала: «Скажите, что я дура». Хорошее начало! Потом ФЛБ утверждал, что, когда лучезарная, невероятно элегантная София Лорен появилась в зале, эти три женщины почернели от зависти. Вот в чем, по мнению ФЛБ, была причина «заговора». Если он действительно имел место, то был направлен против вмешательства ФЛБ, лоббирующего награду для женщины своей мечты. Приз получил «Отец-хозяин». Выпутаться из этой истории оказалось настолько трудно, что Этторе Скола, фильм которого мог бы получить приз актерам или за режиссуру, остался ни с чем. В те времена руководители фестиваля поднимались на сцену вместе с награжденными. Мы потом отменили это, ведь сцена — место для художников, а не для организаторов. Так вот, ФЛБ отказался прийти и запретил Морису Бесси присутствовать на церемонии. Приз вручал генеральный секретарь фестиваля Жан Тузе. После фестиваля между ФЛБ и Росселлини завязалась переписка. Роберто умер, когда писал очередное письмо. Оно не закончено, но где оно теперь, я не знаю. Думаю, что Росселлини умер, потому что болел, однако и усталость от каннских коллоквиумов не могла пройти бесследно. Убийственные коллоквиумы.

Жан-Пьер Дюфрень. У вас есть лекарство от постоянных стрессов?

Жиль Жакоб. Сон. Фестиваль — это спортивное испытание. Своим молодым помощникам я советую быть в хорошей физической форме и спать, как я, не меньше шести часов. Наша команда в январе состоит из пятнадцати человек, в мае — из тысячи трехсот. Общаться с ними надо спокойно, терпеливо, беспристрастно. Ежедневно мы принимаем по четыреста человек, которые что-то просят, жалуются или наносят протокольные визиты.

Итак, вечером, после прохода по лестнице, я захожу на несколько секунд в зал, потом иду в офис улаживать проблемы. Ими можно заняться во время сеанса в 19.30, на котором сидят две тысячи четыреста человек и ни о чем вас не просят. Это передышка. Потом ужин. Мы с Пьером Вио установили традицию. Без двух минут двенадцать переглядываемся, один из нас встает — ужин закончен. Я сразу иду спать! До шести часов. Весь фестиваль я держусь, потом валюсь с ног. Домой я возвращаюсь, как выжатый лимон, как овощ, семья избегает со мной разговаривать. На восстановление сил уходит три дня. Фестиваль — это праздник, но и марафон.

Жан-Пьер Дюфрень. Какой из них был самым тяжелым?

Жиль Жакоб. В 1983-м. Переезд в новый дворец — это кошмар, штукатурка не убрана. Во дворце нет окон, всюду навалены мешки с цементом. Недавно умер Хичкок. Я собрал небольшую команду: Филипп Сард, музыкант, Ги Тессер, исследователь творчества Хичкока, монтажер Лотнер Мишель Давид, с которыми я впервые тогда сделал монтажный фильм из фрагментов великих хичкоковских картин. (В первые годы своего пребывания на посту директора я хотел делать короткие, как бы мимолетные фильмы, не претендующие на показ в кинотеатрах или даже на телевидении — что было ошибкой — фильмы, отмечающие такие значимые события, как смерть Трюффо, Симоны Синьоре, Хичкока.) Это был чудесный фильм. Мы приезжаем в Канн, собираемся его посмотреть, и вдруг Филипп Сард, отлично разбиравшийся в технике, говорит: «У нас маленькая неприятность. Мы вставили картонки с указанием, из каких фильмов взяты фрагменты, но забыли убрать звук. Поэтому при виде картонки мы будем слышать шум, напоминающий автоматную очередь». Изменить ничего невозможно. Принцесса Грейс, вся пресса пришли на показ. Я только заступил в свою должность и чувствовал себя неуверенно. Филипп Сард сел в кабину киномеханика и каждый раз вставлял визитную карточку в проектор в тот момент, когда он должен был затрещать, таким образом он убирал звук. А я вместе со своим

старшим сыном и дочерью ФЛБ Флоранс начинал хлопать на всякий случай во время появления картонки, провоцируя тем самым аплодисменты в зале. Все прошло отлично, все были довольны, меня уже не прошибал пот, я расслабился и буквально рухнул в коридоре на Пьера Бийара, который сказал: «Вы счастливчик». Начиная с этой минуты, посыпались неприятности. В новых, еще не опробованных проекторах перегорали лампы, каждая из которых стоила десять тысяч франков. А поскольку они перегорали быстрее, чем поступали деньги, надо было прерывать фестиваль. На ночном совещании мы умоляли руководителей «Двухнедельника режиссеров» и «Недели критики» дать нам «окна» в их залах, но, как назло, они не могли... Зрители свистели, сеансы переносились. Директор кинопоказа чувствовал себя оскорбленным, хотел уйти в отставку. Мы послали Жаку Лангу телеграмму с просьбой наградить этого человека, чтобы как-то его задобрить. Ланг согласился. В конце концов все с грехом пополам уладилось. Но вы представляете себе психологические и дипломатические последствия таких инцидентов? После них и война не страшна.

Жан-Пьер Дюфрень. Ваши пожелания фестивалю 2002 года...

Жиль Жакоб. Чтобы подобные неприятности никогда не повторялись. Лучше побольше чуда. Такое тоже бывало. Например, когда мы пригласили на сцену всю семью Чаплина — человек пятнадцать-двадцать. Или когда сделали сюрприз Клинту Иствуду, которого вышли приветствовать пятьдесят саксофонистов. Или когда для Жанны Моро пела Ванесса Паради... Итак, появляется семья Чаплина. А я попросил незаметно завести на сцене маленький электрический поезд. И один из потомков Чаплина стал играть с ним спиной к залу на две тысячи четыреста мест. Замечательно! Хотите верьте, хотите нет, но это маленькое чудо не снято ни фотографами, ни операторами. Мы себя виним за то, что не создали архивную службу фестиваля или собственную съемочную группу. Но как быть? Одна камера займет четыре места, плюс четыре разгневанных зрителя, которые будут за ней сидеть, — итого дыра на восемь мест. Может, для такого зала, как наш, это пустяки, но все-таки... Хотя при этом мы не запечатлеваем событие, не имеем серьезных архивных материалов.

Жан-Пьер Дюфрень. Вы не собираетесь это исправить?

Жиль Жакоб. Это делается. Надо спасти, пронумеровать, сохранить те небольшие архивы, которые есть. Теперь — уже в течение десяти лет — Canal+ замечательно снимает церемонии открытия и закрытия, проходы по лестнице. А в этом году его руководителем назначен человек, обожающий кино, продюсер и настоящий синефил Доминик Фаррюжиа. Доказательство? Фильмом, который показали на этом канале после трансляции открытия фестиваля, был «Йи Йи» Эдварда Янга. Тайваньский, трехчасовой. Можно было подумать, что мы в Канне. Снимаю шляпу.

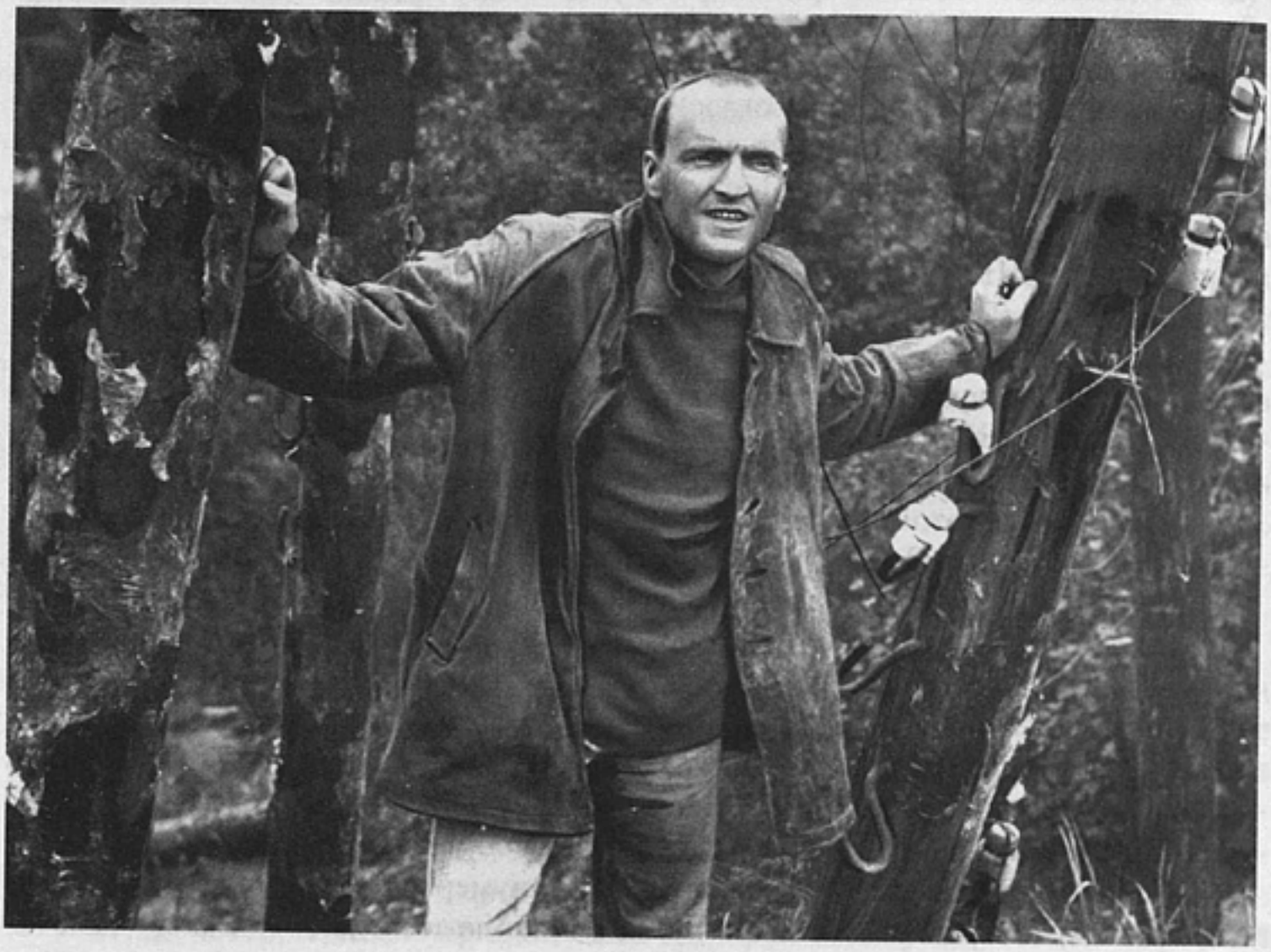
L'Express, 2002, специальный каннский номер

Перевод с французского Зары Абдуллаевой

ОЛЬГА СУРКОВА

Хроники Тарковского. «Сталкер»

ДНЕВНИКОВЫЕ ЗАПИСИ С КОММЕНТАРИЯМИ



«Сталкер»

19 августа 1978 года

Сегодня вместе с художниками Рашидом и Володей[1] я приехала в загородный дом, который снимают для Тарковского. Обсуждается вопрос о красках и покрытиях в павильоне для съемок в Москве.

Андрей (он теперь и художник фильма) начинает разговор: «Володя, вы были на первой электростанции? Помните ее внешнюю фактуру? Бело-серая такая, шелушащаяся. Но учтите, что водяные краски нельзя использовать, они не держат цвет, становятся тухлыми. Нужна фактура по бетону. Потом, мне не нравится, что плоскость колонн будет грубая, нужно, чтобы они только кое-где были выбиты. Но работу эту ни в коем случае нельзя делать по гипсу, не надо ничего красить. А стекла нужны запыленные и разбитые. Окно из комнаты с телефоном должно быть с запыленным стеклом, и чтобы через это стекло проникал свет... И что-то придумать бы, чтобы края у бархата, которым прикрывают приборы, не светились. Чтобы было ощущение, что какая-то сила там все разорвала, но не взрыв... Хотелось бы, чтобы пол павильона походил на волны, но при этом размеры волн соответствовали масштабам павильона в целом. Нужно, чтобы колонны двигались, приподнимались на талях... Здесь должен быть храм, то есть речь идет о том, чтобы колонны, их ширина и толщина напоминали храм. Чего мы боимся? Колонны могут быть разной толщины, более и менее тонкие, чтобы создавался ритм... Еще мне нужно, когда Сталкер бросит гайку, чтобы она в этом месте ударилась так, будто бы о цемент, который лежал здесь

Окончание. Начало см.: 2002, № 4, 6, 7, 9.

[1] К сожалению, автор не помнит фамилии этих художников, в титрах же «Сталкера» художник фильма — Андрей Тарковский.

и застыл. Это даст ощущение всего остального. Фактура в павильоне должна напоминать камень и штукатурку по камню. А штукатурка будто когда-то была покрашена, а теперь шелушится... Словом, я за то, чтобы в этом зале было много деталей...»

Володя: «Я против этого, Андрей. Чтобы наполнить такую декорацию «деталями», туда нужно ввести десять слонов!»

Андрей: «Но если в этой декорации не будет деталей, то все будет смотреться липой[2]. На эскизе все выглядит прилично, потому что в отрыве от остального. Но даже люди на таком фоне будут выглядеть неестественно, понимаешь? Нам нужны в этот павильон вещи: не для того, чтобы мы их видели, а для того, чтобы не чувствовалась голость. Паутина может быть из путаного капрона. Дуги из проводов с паутиной... Цвета — зеленые, белые, охристые... А в комнате с телефоном в бассейн нужно забросить посуду, провода, мебель... Или вода должна быть здесь под половицами — вот будет прекрасно!..»

20 августа

Я возвращаюсь в Москву поездом. Вместе со мной в купе едет администратор картины Татьяна Глебовна. Всю дорогу она рассказывает мне о том, как медленно работает Андрей. И приводит, в частности, в пример съемки кадра с деревом: «Это дерево мы один день снимали пять часов, а на следующий день — еще восемь!!! Вначале мы обдирали листья. Потом их приклеивали. Потом делали паутину. Потом поливали дерево водой. Потом его красили. Потом припыливали. Потом Андрей долго кусал усы и наконец заявил, что кадр готов для съемок!»

Еще она жаловалась на то, что Андрей стал груб на площадке, кричит и на рабочих, и на актеров: «Бестолочи... бараны...» Ну, ладно бы на актеров... А ведь рабочие вообще все могут бросить, им-то что?! Кроме того, ведь сам Тарковский — художник-постановщик. И если он кричит, что кадр не готов, то кто виноват? Это художник-постановщик должен был этот кадр сдать в готовом виде режиссеру-постановщику, вот и сдавал бы! И Княжинский совершенно не при деле: «Андрей сам, лично по пять часов устанавливает кадр, который оператор-профессионал устанавливал бы семь минут... А он все хочет сам, сам...»

Все это было слушать грустно и тревожно. Андрей после перенесенного инфаркта жил под Таллином, на загородной вилле близ моря, на втором этаже, с верандой. Заделался вегетарианцем, ел все без соли «по Брегу», делал часовую дыхательную гимнастику «по йогам» и вообще был полон благих намерений. А Лара пила... как будто бы «втихаря»...

5 декабря

Предстоит публикация главы из книги. Поэтому Андрей делает поправки к тем кускам, где речь идет о «старом» «Сталкере».

Итак, монолог Тарковского.

«Кино и проза — это разные искусства, и наивно говорить о том, что у кино больше возможностей, чем у прозы. Сценарий фильма не имеет ничего общего с повестью. Есть только два слова, два понятия, которые перешли в сценарий из повести, — это «Зона» и «сталкер»...

У нас в фильме Зона выглядит так, точно это территория, оставшаяся после «пришельцев». Существует легенда, что в Зоне есть одно труднодоступное место, где сбываются все желания.

Монтажные склейки должны делаться в картине таким образом, чтобы они не отсекали какие-то куски времени, чтобы они соединяли реальную длительность, проведенную героями в Зоне. И так вплоть до возвращения в город, когда возникает единственный разрыв во времени.

Что касается идеи «Сталкера», то ее нельзя вербально сформулировать. Говорю тебе лично: это трагедия человека, который хочет верить, хочет заставить себя и других во что-то верить. Для этого он ходит в Зону. Понимаешь? В насквозь прагматическом мире он хочет заставить кого-то во что-то поверить, но у

[2] Так потом и получилось. С моей точки зрения, это действительно неудачный павильон.

него ничего не получается. Он никому не нужен, и это место — Зона — тоже никому не нужно. То есть фильм о победе материализма...

Раньше, в «Солярисе», мне важна была мысль о том, что человеку нужен только человек. В «Сталкере» она выворачивается наизнанку: зависимость от других людей, даже любовь к ним, перерастающая в невозможность своего отдельного существования, — это недостаток, выражающийся в неумении построить собственную жизнь независимо от других. И это настоящая трагедия, когда человек ничего не может дать другому человеку! — Тут Андрей хитро и лукаво улыбнулся, хлопнув по листу бумаги, на котором я писала. — Мы ничего исправлять не будем... Вот пусть все так и останется...»

Я в восторге от его нового решения, которое так типично для Андрея, — начать с категорического заявления, что идею «Сталкера» не сформулируешь, а закончить прямо противоположным. В этом он весь!

«Но картина совсем стала другая, совсем... — продолжает Тарковский. — Вот монолог о музыке, который в ней звучит, не имеет окончания, но каждый «имеющий уши» поймет, что речь в нем идет о существовании Бога... А Толя играет лучше всех!..»

Слава Богу, теперь «Толя играет лучше всех», а совсем недавно Андрей «крыл» его последними словами. Опять типичный Тарковский! «А Кайдановский вам меньше нравится?» — спрашиваю я. «Нет, так нельзя сказать. Говорят, что он играет неважно, но ведь никто ничего не понимает... У Кайдановского есть по напряженности такие куски, которые Толя никогда бы не сделал. Я с ужасом думаю, как он их озвучит, мне казалось, что у Толи самая выигрышная роль, но сейчас... Я не знаю. Сталкер?.. Хотя до конца не ясно, что он за человек. А вообще, у меня уже почти все смонтировалось, только еще много работы с музыкой...» «А что же вы в результате решили с музыкой?» — спрашиваю я, потому что помню мечту Тарковского сделать этот фильм вовсе без музыки. «Не знаю еще, но ее будет мало...»

Значит, музыка все-таки будет.

Недатированная запись

Сегодня была в павильоне. Две трубы подняты на возвышении, а между ними резервуар с водой. Трубы обшарпанные, заляпаны варом... Недели три назад я была в двух других павильонах, созданных по проекту Андрея. Один — со стоячей водой, в которой раскиданы затонувшие реторты, пробирки и прочий хлам. Другой — странный, пустынный пейзаж... С барханами из какого-то белого материала... И везде обшарпанность, эрозия, гниение, запустение после гибели цивилизации.

11 декабря

Последний съемочный день многострадального «Сталкера». По этому поводу мы отправились на студию вместе с Димой[3].

Последнее время снимали постоянно по полторы смены, то есть с 9 утра до 11 ночи. Мы приехали в начале седьмого, но оказалось, что опоздали и съемка уже закончилась. Об этом нам поведала Света Рыкалова, которую мы случайно встретили в пустынных коридорах вечернего «Мосфильма». (Света — двоюродная племянница Ларисы, дочь заместителя командующего советскими войсками в Восточной Германии. На «Зеркале» была приближена к Ларисе Павловне, но неосмотрительно сдружилась с Тереховой и с тех пор была полностью отлучена.) Она доложила нам о том, что вся съемочная группа «гуляет» в кабинете у Тарковского. А поскольку по новым законам пить на студии запрещено, то сообщение Рыкаловой не оставило сомнений, что «конспирация» в полном порядке...

К последнему съемочному дню я несла Тарковскому подарок: главу об образе, предназначенную для публикации в «Искусстве кино» (тоже событие!). Но когда мы с Димой пришли в кабинет Тарковского, то застали там пир горой. Гуляла вся съемочная группа, рабочие, осветители. Впереди всех, как обычно, «гуляла» Лариса, которая первым делом сообщила, что «специально для нас» ею сделаны «заначки»...

[3] Дмитрий Шушкалов — муж Ольги Сурковой. — *Прим. ред.*

Андрей не пил... Но в какой-то момент все-таки не выдержал и решился пригубить. Это была настоящая победа Ларисы: как она ненавидела и за спиною мужа брезгливо презирала его «вегетарианство» — тем более что, по ее всегдашнему убеждению, он был «здоров, как бык» и «бегал, как мальчик». В возбуждении Лариса носилась в поисках водки: «Тарковский решил выпить, а водки нет — такого не бывает!» Андрей и ей «разрешил» выпить рюмочку. И эта проблема выяснялась через весь стол.

В длинной узкой комнате стоял длинный стол, в противоположных концах которого сидели Андрей и Лариса. Лариса у выхода, а Андрей был заперт в самом «изголовье», для того чтобы обезопаситься от его «противоалкогольного» «занудливого» контроля. Нетрудно догадаться, что к моменту, когда Андрей «разрешил» рюмку водки Ларисе, она и без того уже была «в полном порядке»...

Больно было за унизительное положение Андрея, потому что так было каждый день, за его спиной шла пьянка, и всем все было известно, и спектакль разыгрывался только ради него, которому по отведенной ему роли надлежало ничего не знать и не замечать. Лариса, теряя всякое чувство меры и вкуса, поднимала разрешенную ей рюмку и «кокетливо» кричала Андрею: «Андрюша, а теперь не нюхайте!» (то есть теперь от нее естественно и законно будет пахнуть алкоголем), при этом все мужики-рабочие усмехались...

Однако сколько Лариса ни «химичила», в этот день Андрею удалось увести ее домой очень рано. Следом исчезли монтажер Люся и Араик. Люся, конечно, домой, а Араик, надо думать, к Тарковским — там Андрея уложат «отдыхать», а он продолжит с Ларисой Павловной пир...

К тому времени Толя Солоницын — единственный актер на этом торжестве (именно его крупные планы доснимались в последний день) — уже благополучно спал в углу дивана. Он очень быстро пьянел. Где-то в середине пьянки он неожиданно продрал воспаленные глаза и заголосил свой любимый припев: «Из полей доносится «налей», — что означало, что он готов принять еще.

В тот вечер Андрей поднял только один тост: «За врагов!» Я думаю, что речь прежде всего шла о Рерберге. Все загалдели, мол, «не надо об этом вспоминать». Но Андрей заявил, что надо, и вспомнил о том, как в прошлом году осенью вся съемочная группа уехала из Таллина (после брака пленки на первом «Сталкере») и они остались совсем одни: «Лара, Араик и я сидели, шел осенний дождь, и мы пили, и пили, и пили и боялись остановиться — так было страшно! Две тысячи метров брака пленки!..»

Тарковский снова и снова вспоминал, как они начинали ту же самую картину с нуля. Говорил о тех, кто так и не вернулся, и благодарил тех, кто снова, несмотря ни на что, пришел работать на картину. И он снял эту картину!

Андрей говорил о том, что на «Сталкере» окончательно перестал верить в понятие «русская интеллигентность», снова имея в виду Рерберга, и что все разговоры о единстве и понимании на «одном классовом уровне» оказались всего лишь «болтовней». Он сетовал, что «этот человек окончательно спился», и говорил, что ему в конце концов всех этих «предателей» жаль, потому что они потерялись, потеряли самих себя...

После всего этого Маша Чугунова в коридоре чуть ли не со слезами на глазах сказала мне о том, как Андрей не прав относительно Рерберга. Маша продолжала дружить с ним и уверяла меня, что Андрей не верит, что Рерберг — «это единственный человек, который его искренне любит и понимает» и что «даже к Ларисе он относится искренне, понимая, что она нужна Андрею как женское начало»... В этот момент Маша махнула рукой на дверь комнаты, за которой продолжалось торжество: «А там на самом деле всем на них совершенно наплевать: над ними все смеются... Что касается Ларисы, то это уже просто болезнь: стоит ей прийти на студию, так тут же — она, Араик и бутылка, и все это видят. А Рерберг страдает ужасно. Он потерял два года, ничего не снимает, потому что Андрей для него все. Порывается то письмо ему написать, то позвонить...»

Рашид — художник и декоратор, который провел все время съемок в декорациях «Сталкера» (и первого, и второго) от звонка до звонка, холил эти декорации собственными руками, выклеивал каждую щербинку, прорисовывал щели, подклеивал кусочки моха и плесени, — теперь сидит, совершенно ошалевший от своей внезапной свободы: съемки позади! «Все позади, — говорил он пьяно и радостно. — Как трудно было! Потому что Андрей так часто все меняет, то и дело сам не знает, на чем остановиться. Он скажет что-то и требует, чтобы было выполнено идеально. А если сделаешь чуть хуже, то он теряет веру в саму идею, теряет к ней интерес, хотя она может быть прекрасной и совершенно ни в чем не повинной...»

Второй художник жаловался на то, как трудно было выстроить все павильоны: «Группа уехала на съемки, и на студии оставался только один заместитель директора. На словах все были «за», а на деле оказывалось, что все «против», чинили всяческие препоны. Давали такие советы, что если бы их послушали, можно было все погубить».

Домой мы возвращались вместе с Толей Солоницыным. Он был, что называется, «готов», и мы предлагали ему, как не раз бывало прежде, ехать ночевать к нам. Но он категорически отказался и все лепетал, что поедет домой к своей «няне» (так он называл свою вторую жену Свету), что совершенно с ней счастлив, что они живут в полной гармонии: «Ну, вот клеточка к клеточке... вы не представляете!..» А потом, перед тем как расстаться на «Киевской», плакал, что его дочь от первого брака Лариса прошла мимо него на студии «Молдова-филм», не заметив...

19 марта 1979 года

На сегодня была назначена сдача «Сталкера», но картину сдали еще 16 марта, то есть «досрочно», а это означает, что группа должна получить премию. Тарковский так и сказал: «Нужно было дирекции сдать для премии».

Так что сегодня он еще сидит в студии перезаписи, как и полторы недели назад: просит добавить басов в финальную фонограмму и чтобы звук движения стакана по столу был тише, не таким ясным. Потом ему успевают показать две части рекламных роликов «Сталкера» и «Зеркала», подготовленных для «Совэкспортфильма». После чего Андрей направляется в монтажную, чтобы перерезать и переделать четыре части готового фильма.

Недатированная запись

Очередная встреча для разговоров по книге. Все начинается с критики Лотмана — ох, и не любит Тарковский структуралистов! Но, как часто с ним случается, он переходит на другие темы и начисто забывает, с чего мы начали.

Сегодня Андрей раскрыл свою сокровенную тетрадь, куда он записывает понравившиеся ему цитаты, и обрушил их на мою голову — просто так, одну за другой.

«Вот Достоевский писал: «Говорят, что творчество должно отражать жизнь и прочее... Все это вздор: писатель (поэт) сам создает жизнь, да еще такую, какой в полном объеме до него и не было!!!» Андрей в диком восторге, но тут же почему-то перескакивает на Биби Андерсон: «Помнишь, как я Биби собирался снимать в роли Матери? А что? Гениально сыграла бы, а!» Но это а-пропо, пока он роется в своей тетради в поисках какой-то цитаты Толстого, которую хочет мне зачитать. Но, перелистывая страницы, Андрей увлекается все новыми и новыми премудростями и вот уже читает мне рассуждения китайского философа о взаимосвязи музыки с эпохой.

«Смотри, что я в 70-м году записал: «Говорят, что Тарковскому разрешили взять на «Солярис» приговоренного к смерти, чтобы он умирал на экране». А?! Вот это журналист!.. Вообще, замечательно рыться в таких вещах... Или Достоевский пишет: «Социализм — это отчаяние когда-либо устроить человека. Он устраивает его деспотизмом и говорит, что это и есть «свобода»... А? Это он говорит о Свидригайлове...»

Постепенно я понимаю, что дело до Толстого не дойдет... «Смотри, Эйнштейн написал, что Достоевский дает ему больше, чем любой мыслитель, больше, чем Гаусс...»

«Да, Россия всегда была Россией», — задумчиво цедит Андрей, продолжает листать дневник. В этих словах, очевидно, реакция на какие-то записи, скользящие перед его глазами...

Цитату Толстого он так и не находит...

Недатированная запись

После того как рукопись «Книги сопоставлений» была отдана в издательство «Искусство», ее передали на внутренние рецензии. Поступившие замечания практически отменяли всю проделанную работу, и если бы Тарковский согласился им следовать, то это означало бы, что мы должны писать новую книгу. Но Тарковский был непреклонен. Мы встретились с ним, для того чтобы он высказал мне основные, узловые моменты, на основании которых я должна была написать письмо в редакцию. Вот они.

«1. Нужно сказать о том, что мы не согласны с предложением рецензентов сократить общефилософские и общеэстетические размышления, укрупнив чисто профессиональную проблематику.

2. Авторам инкриминируется отсутствие в тексте книги анализа произведений советского кинематографа. Действительно, это не входило в круг интересов авторов — точно так же и вполне справедливо можно утверждать, что в книге отсутствует анализ произведений западного кино.

3. У нас вызывает чрезвычайное удивление очень низкий уровень суждений обоих рецензентов книги. В конце концов, мы и не могли ожидать большего от Д.Орлова, который руководит кино, но не является профессиональным искусствоведом. Однако, к сожалению, уровень суждений кандидата философских наук В.Муриана также оставляет желать много лучшего.

4. Авторы согласны пересмотреть проблему, связанную с взаимоотношениями художника и зрителя, но пересмотреть ее только для того, чтобы углубить и развить намеченные прежде проблемы.

5. Меня лично удивляет упрек в «субъективизме» моих взглядов на кино — какие иные взгляды может высказать художник? Мы писали не учебник и не директивы. Как правильно замечают рецензенты, с другими точками зрения читатель может познакомиться в других работах, он может воспринимать нашу работу в контексте иных идей — более того, мы на это рассчитываем.

6. Задача комментатора О.Сурковой в книге состоит в том, чтобы углубить, продолжить и разъяснить точку зрения режиссера, рассказывающего о своем «субъективном» опыте, а вовсе не в том, чтобы поправлять его и направлять на путь истины, как того хотят рецензенты.

В связи с вышеизложенным прошу в кратчайший срок сообщить мнение редакции о возможности нашей дальнейшей совместной работы.

Авторы удивлены, что в течение двух лет редакция не попыталась прояснить с нами дальнейшие взаимоотношения — или редакция принимала нашу постановку вопроса?

Если редакцию устраивает высказанная нами позиция, то мы готовы сдать новый вариант рукописи через месяц.

Народный артист РСФСР А.Тарковский».

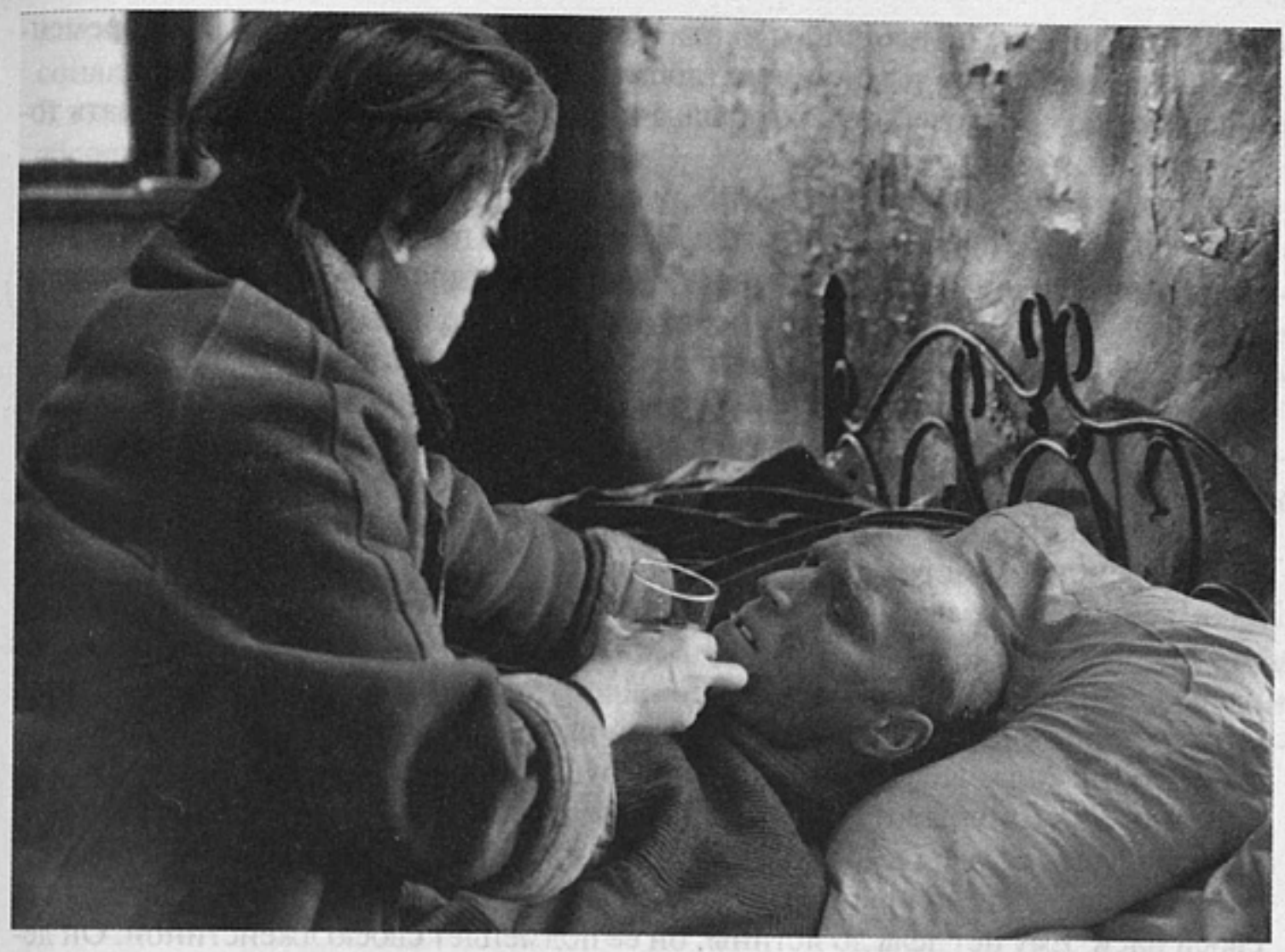
В оригинале дневника стоит подпись Тарковского, которую он мне дал как образец, чтобы, после того как я напишу текст письма, я могла за него расписаться.

7 апреля 1980 года

Напутствия Тарковского по «Книге сопоставлений» перед его поездкой в Италию.

«Прежде всего, я оставляю тебе для обработки пленки обсуждения «Зеркала» в Академгородке в Новосибирске. Публика говорит гораздо интереснее, чем мы сами говорим о себе. В твоей обработке зрительских писем хотелось бы, чтобы ушла некоторая небрежность.

Не хватает глубокого осмысления того, что есть искусство, взаимоотношений искусства и зрителя, какова роль художника. Ведь по существу искусство призвано размягчить человеческую душу. Оно апеллирует к душам, находящимся на определенном уровне. Публика зреет, растет, для того чтобы поро-



«Сталкер»

дить художника. Но, являясь гласом народа, художник должен быть верен себе и независим от суждений толпы.

Скороспелые и злободневные вещи гибельны для подлинного искусства. Они из области периодики и журналистики, но не имеют никакого отношения к искусству. Искусство требует дистанции во времени — таковы, к примеру, «Война и мир» или «Иосиф и его братья».

Концепция «художник и народ, роль художника в обществе» исключительно полно выражена у Пушкина в «Пророке» и в «Разговоре с критиком». Поэт и чернь! Как он мог такое написать? Просто и гениально!

Художник — произведение — зритель — единый, нерасторжимый организм. Это очень существенный момент! Когда возникает непонимание или конфликт, то это очень сложная проблема.

О красоте. Сейчас мы утеряли критерии прекрасного. Уже лет шестьдесят мы не разрабатываем эстетические концепции. Точка зрения Чернышевского безумная и вредная.

В соцреализме этот аспект подхода к искусству вовсе отсутствует.

Искусство всегда стремится выразить идеал.

Самое главное для нашего времени — это истина и правда. Какая бы правда ни была, ее осознание — признак здоровья нации, и правда никогда не противоречит нравственному идеалу. А сейчас то и дело делается вид, что правда противоречит нравственному идеалу. Потому что мы путаем эстетические и идеологические категории. Идеология не имеет ничего общего с искусством.

Нравственный идеал и правда. Только правда и может перевоплотиться в нравственный идеал — об этом «Рублев»: правда творчества Андрея Рублева вырастает из страшного и жестокого мира. Казалось бы, правда жизни находится в противоречии с его творчеством. Но в таком преодолении правды жизни, с моей точки зрения, и состоит предназначение искусства. Как может художник выразить нравственный идеал, если он лишен возможности прикоснуться к язвам человечества и преодолеть их в себе?

Искусство не бывает прогрессивным и реакционным. Атеистическое искусство, идущее вразрез с религией, — это не искусство. Искусство всегда религиозно, оно выражает религиозную идею.

Бездуховное искусство выражает свою собственную трагедию. Ведь даже о бездуховности следует говорить с духовной высоты.

Настоящий художник всегда служит бессмертию. Это, конечно, не значит, что задача художника — обессмертить себя, его задача — представить мир и человека, как нечто бессмертное.

Художник, не пытающийся найти абсолютную истину, всего лишь временщик, его идеи имеют частное, а не глобальное значение.

Пикассо — человек глубоко талантливый. Он старался соответствовать тому времени, в которое он жил.

Пикассо пытался выразить материальную структуру, как ученый, но не ее духовную суть. Это ему не простится. Рерих много говорил о духовности, но ничего не сделал — одна декоративность. Или у Нестерова — предтечи современного Глазунова — мастурбация вместо любви.

Дали! Если бы Параджанов развивался свободно, как он сам того хотел, то это был бы кинематографический Дали. Дали — великий мистификатор. С точки зрения профессии он гигант. Но речь у него идет не об истине, а о мистификации. Дали всегда хотел быть мистификатором и не стремился к истине.

В контексте Дали интересно говорить о свободе и волеизъявлении личности в современном мире. Он хотел бы верить, но в результате создает мир таким, каким его не мог создать Творец. Он близок миру позитивизма. У него психология преступника. Для него не важны ни традиции, ни корни, ни профессиональные отношения. Все это для него ничего не значит в духовном отношении. Он преступник, то есть человек, который нарушает установленные законы. Ни Уччелло, ни Мазаччо, ни Джотто не разрушали общество — они старались не вылезать из своих работ, чтобы уши не торчали. Дали создает параллельный мир. Он далек от идеи выразить наш мир, но претендует на создание *своего* мира, иллюзии, иллюзорности. Он — иллюзионист. Он хочет создать видимость своей идеи. Ему нет дела до истины, он ее подменяет своею лжеистиной. Он делает вид, что знает что-то другое. На фоне бездуховности XX века он может кому-то показаться даже религиозным. Но он не тянет даже на Люцифера, не то что на Бога! Видимой сложностью он старается прикрыть свою пустоту. Иллюзия, за которой пустота.

Иллюстрации к Данте — это поразительно. Здесь он великий мастер. Это дивной красоты и нежности книга...»

Недатированная запись

Мой отец, главный редактор журнала «Искусство кино», попросил меня спросить у Тарковского, не наговорит ли он юбилейный текст к 60-летию Феллини. Я очень сомневалась, что Тарковский на это согласится, потому что знала, что Феллини отнюдь не принадлежит к фаворитам Андрея. Его мнение менялось только относительно «8 ½», то есть иногда он ничего не любил у Феллини, иногда хвалил этот фильм.

Однако Андрей неожиданно согласился. Я поинтересовалась: «Ведь вы не любили его?»

«Но все-таки он мастер, — признал Тарковский. — Правда, «Город женщин» — это последнее, что я видел, — такая коммерческая картина! И должен сказать, что он прислал мне такое трогательное письмо... Все это, конечно, не может быть до конца правдивым, потому что все они очень большие пижоны... Ну ладно... Так что же? Сделаем?..»

Воцаряется молчание. Потом Андрей начинает говорить.

«Феллини, одному из прославленных мастеров мирового кино, исполняется шестьдесят лет! Невозможно представить мировое кино без Феллини. И не только потому, что он типично итальянское явление, но и потому, что он оказал огромное влияние на кинематограф всего мира.

К сожалению, советский зритель знает мало его работ. «8 ½», «Дорога», «Ночи Кабирии», «Клоуны», «Рим», «Амаркорд», «Сладкая жизнь», «Казанова», «Репетиция оркестра» — все это знаменитые фильмы, которые останутся в истории кино, но о большинстве из них зритель может судить лишь по статьям наших критиков и киноведов.

Как всякий истинный художник, Феллини — поэт. И, как всякий поэт, он отличается от других тем, что создает свой собственный мир с целью выразить собственное отношение к современности.

С моей точки зрения, большим художником можно назвать не того, кто реконструирует явление, а того, кто создает мир, чтобы выразить свое отношение

к нему. Художники создавали свой условный мир. И чем субъективнее и «персональнее» были художники, тем глубже они проникали в объективный мир. В этом парадокс искусства. Здесь не место объективной истине, которая всегда абсолютна и универсальна.

Сам Феллини-художник, так же как и его творчество, очень демократичен. Его чувства всегда доступны народу. Они не рафинированы. Они просты и доходчивы, потому что он сам простой человек, очень близкий и понятный итальянскому народу. В «Амаркорде», «Ночах Кабирии», «Дороге» видно знание жизни и отношение к ней. Но даже «Сатирикон» инспирирован желанием автора высказаться об окружающем его мире.

Его удивительное барокко, такое насыщенное деталями, щедрое в использовании рубенсовских и снайдерсовских начал, выражает жизнелюбие, широту его натуры, характера, душевное здоровье.

Вне всякого сомнения, это жизнеутверждающее творчество. Но об этом было бы излишне говорить, если бы не желание еще раз подтвердить, что творчество любого художника всегда выражает веру, дает духовную перспективу. Даже если он хотел выразить кризис современного ему общества. Это касается и «Сладкой жизни», и «Казановы». О духовном кризисе человека он рассказыва-

На съемках фильма «Сталкер»

ет с такой любовью, что конечный смысл фильма противоречит начальному замыслу.

Феллини — очень добрый человек. Еще не было случая, чтобы он не помог, когда к нему обращались за помощью молодые кинематографисты или его товарищи. Это говорит о крупности и духовном бескорыстии личности... — Тарковский встал, походил по комнате — все эти действия призваны скрыть паузу в размышлениях. И продолжил: — Когда автор этих строк столкнулся с трудностями (речь, очевидно, о том, что Феллини оказал Тарковскому какую-то помощь, когда Гуэрра «протаскивал» для него идею копродукции с Италией. — *О.С.*), Феллини первым предложил свою помощь, которую я с благодарностью принял.

Андрей Тарковский и Федерико Феллини

Пожалуй, никто из современных художников не смог так глубоко выразить проблему творческой личности, находящейся в кризисе, как это сделал Феллини в «8 ½». История режиссера, которым овладели беспомощность и усталость, послужила основанием для создания яркого фильма. Это глубоко лирическая картина, что не сужает ни ее роли, ни ее значения. Наоборот. Мне кажется, что это лучшая его картина, в которой глубина и утонченность замысла соседствуют с простотой народной демократической формы. Во всяком случае, «8 ½» моя любимая картина.

В общении Феллини очень прост, немногословен — милый, очень нежный человек. И очень обаятельный, не в актерском смысле этого определения, а в человеческом. При этом он знает себе цену, что еще более повышает ценность его желания предложить свою помощь друзьям. К нему приходят разные люди, с разными просьбами со всей Италии. Например, как-то к Феллини пришел человек с просьбой помочь его сыну, находящемуся в заключении. Феллини обратился в соответствующие инстанции и разговаривал на эту тему с компетентными людьми. И таких просьб много...

В Италии его знают. Здороваются с ним на улице. Думаю, что он самый знаменитый режиссер в своей стране. Люди преследуют его, и он часто вынужден говорить по телефону женским голосом, как бы от имени прислуги. Причем он сам увлекается своим перевоплощением и ведет иногда длинные мастерские беседы по телефону от чужого имени.

Каждая следующая картина Феллини лично для меня очень важна.

Сочетание в его фильмах обаятельного, зримого, чувственного мира простого человека и поэтического, тонкого, сложного мира художника делает его творчество уникальным и неповторимым.

Его человеческая нежность и душевная тонкость просматриваются и в «Клоунах», и в «Риме», и в «Амаркорде», где он становится защитником слабых, маленьких людей. Вернее, эти люди становятся у Феллини центром созданного им живого мира.

В любви Феллини к цирку, к грустным клоунам в «Клоунах», «Дороге», «Сладкой жизни» выражается его тяга к простому, изначальному, почвенному, соседствующему с тонкими и изысканными вещами.

Может казаться, что Феллини очень богатый человек. Вероятно, он мог бы быть таковым, если бы принимал выгодные коммерческие предложения от крупнейших итальянских и американских продюсеров. Но он всегда предпочитал платить сам за свою творческую свободу.

С этой проблемой сталкиваются многие кинорежиссеры, на которых хотят заработать деньги. Однако крупные художники пытаются противостоять такому положению дел. Сейчас итальянское кино переживает трудное время, а вся тяжесть этого времени ложится прежде всего на плечи его великих мастеров, таких как Антониони или Феллини. Но можно с уверенностью сказать, что пока Феллини будет делать то, что он хочет, итальянскому кино суждено оставаться на должном художественном уровне.

В ситуации, когда нет денег, чтобы снимать подлинно итальянские фильмы, когда никто не хочет заниматься искусством, когда перевелись бескорыстные меценаты, все взоры, все надежды обращены к таким мастерам, как Феллини. И я верю, что итальянское кино найдет в себе силы обрести новое дыхание.

В этот день мне хочется поздравить великого мастера. Пожелать ему много здоровья и возможностей снять как можно больше картин. А все остальное у него есть — слава и любовь зрителей.

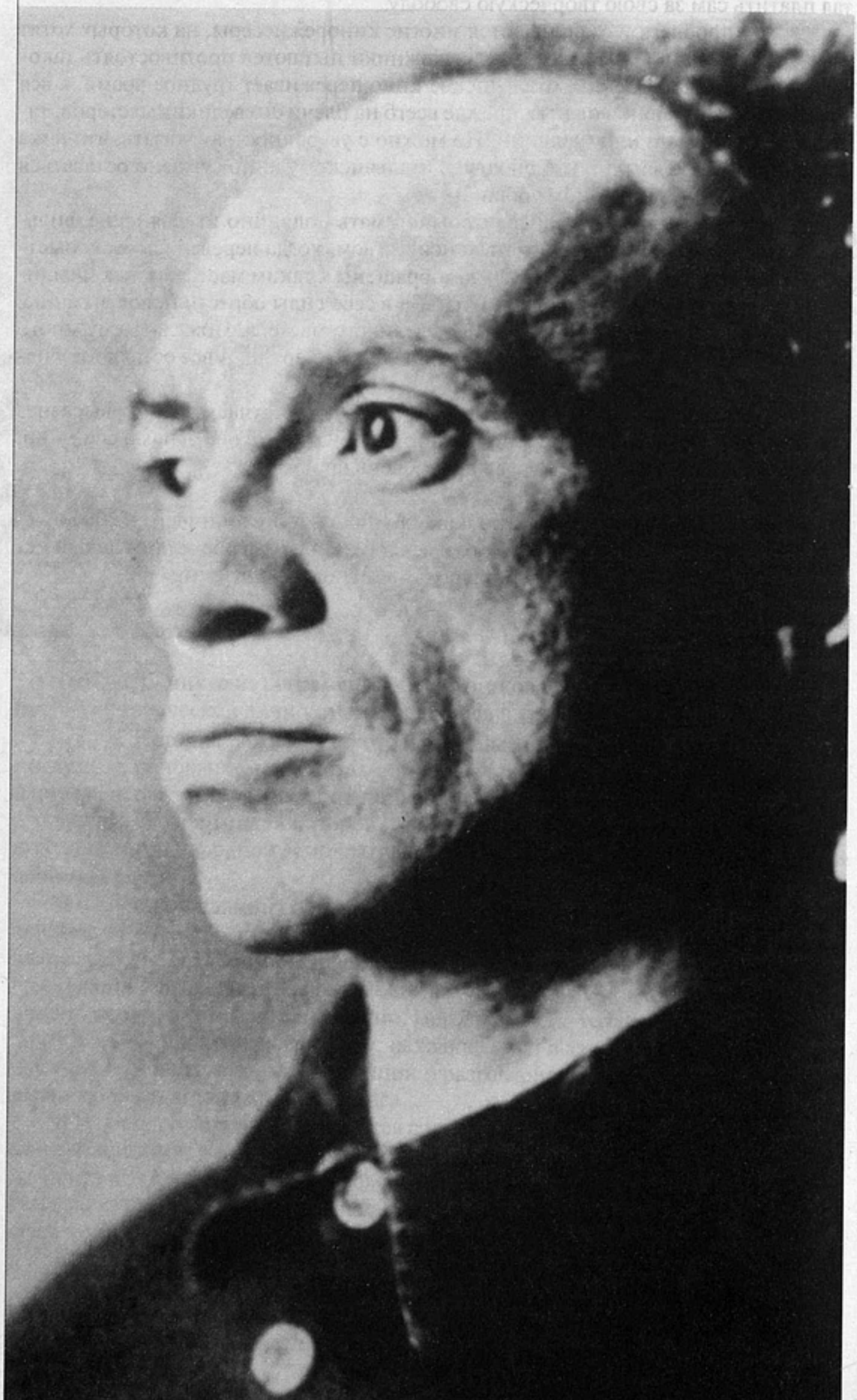
Поздравляя Феллини с 60-летием, я пользуюсь случаем, чтобы выразить ему благодарность и признательность за то, что он открыл перед нами свой мир, блистательный, человечный, грустный и очень простой...»

А как же было потом?

Не так ностальгически грустно, как у Бунина: «А потом ничего не было...»

Многое еще было потом. Разного и всякого. Но уже за пределами нашей исторической родины, в частности, на родине господина Феллини.

Ч Т Е Н И Е



Соломон Михоэлс

И.ТУМАНЯН

Провокация века

Этого фильма пока нет. Есть кое-какая хроника, кинофотодокументы. Есть комментарии (в тексте выделенные курсивом) писателя, юриста Аркадия Ваксберга, который расследовал эту историю. И есть некоторые попытки представить, какой может быть композиция будущего фильма. Поэтому публикуемый текст — это скорее материалы к непоставленному фильму.

Я брожу по пустому театру, бывшему театру ГОСЕТ...

Разглядываю портрет Михоэлса, написанный художником Н.Альтманом. Какое пронзительное, странное, ни на кого не похожее лицо.

В актеры он пошел в двадцать девять лет. Но и тогда ему говорили: «Какой из вас актер? С вашим ростом и внешностью!» Иногда над ним посмеивались в трамвае: «Какой урод!» Страдал ли он от этого? «Может быть, в этом моя сила, — как у Самсона!» — шутил он. Но чаще повторял: «Я бы хотел сдать свое лицо в ломбард и потерять квитанцию!»

Я поднимаюсь по лестнице, старой лестнице его дома, лестнице, по которой он спустился последний раз, чтобы никогда не вернуться.

Последний раз он сыграл «Лира» 18 мая 1944 года.

Его последний спектакль — «Тевье-молочник».

Он хотел сыграть Шейлока, Гамлета, Ричарда, Рубейни. Но этого не случилось.

Накануне отъезда в Минск он обошел все гримерные и каждому актеру пожал руку. Незадолго до этого, словно прощаясь, сказал Зускину: «Скоро ты займешь мое место...»

Объехал своих друзей — попрощаться.

Почему? Ведь бывало, что он уезжал на гастроли на пять-шесть месяцев, а тут всего на несколько дней.

Почему-то поехал к академику Капице. Потом Капица сказал: «Меня поразил сам факт визита. Мы не так часто встречались, чтобы прощаться на несколько дней...»

А перед самым отъездом он заехал еще раз попрощаться с женой, с которой простился утром. Она удивилась:

— Мы же увидимся через несколько дней.

— Думаешь?

Вот его последнее командировочное удостоверение с переменой дат. Видно, они не успевали подготовиться к «мероприятию».

Поздно вечером 12 января 1948 года на окраине Минска был убит великий актер и режиссер Соломон Михоэлс. Этот факт теперь общеизвестен. Но убит был все же не актер Михоэлс, был убит признанный лидер еврейской культуры, человек, знаменовавший собой возрождение, создание и развитие еврейской национальной культуры в Советском Союзе. И это было не просто убийство одного человека, даже такого великого, как Михоэлс, это было звено в большой и очень длинной цепи. И за этим последовали другие трагические события и еще другие должны были последовать.

Сталин считал, что еврейской нации не существует, что это «бумажная нация». «Что это за нация, — писал он, — состоящая из грузинских, дагестанских, русских,

американских и прочих евреев, члены которой не понимают друг друга, говорят на разных языках, живут в разных частях земного шара, никогда друг друга не увидят, никогда не выступят совместно ни в мирное, ни в военное время».

Но Сталин вспомнил о несуществующей нации, когда наступил поистине трагический час нашей истории.

Я просматриваю военную хронику тех лет...

И вот они, «ключевые кадры» того времени.

Широко улыбаясь, крепкие, здоровые, хорошо экипированные немецкие солдаты идут по незнакомой земле — уверенные, сильные, бравые, — а над ними светит яркое солнце, вокруг зеленеют травы.

И как бы навстречу им — молодой мальчишка-солдат в пилотке, который никак не может поднять голову — кругом огонь и ад и взрывы и дома оседают, как пыль. И сквозь грохот, сквозь огонь, так и не разогнувшись — и лица-то не увидать! — куда-то вперед продирается этот солдатик в пилотке, через взрывающиеся дома и черный дым, будто один против всех.

24 августа 41-го года московское радио прервало свои передачи, состоявшие в основном из сводок с фронта и других сообщений, связанных с военными действиями, и бросило в эфир непривычный для слуха советского гражданин, призыв: «Братья-евреи во всем мире!..»

В письме жене про еврея-врача, которого убили немцы и который перед смертью воскликнул одно-единственное еврейское слово, которое знал: «Братья!..», Михоэлс написал: «Быть может, с этого я начну свою речь».

Вспомним, что такое 24 августа 41-го года. Оккупированы страны Балтии, оккупирована вся Белоруссия, немцы заняли Смоленск, бои идут на подступах к Киеву, вот-вот замкнется кольцо Ленинградской блокады, до Бабьего Яра остается всего один месяц. Страна находится в критическом положении, и нужны все возможные усилия, для того чтобы активизировать отпор врагу, и тогда вспоминается, что евреи разбросаны по всему миру, что это все-таки единая нация и что необходимо мобилизовать тех, кто занимает влиятельное положение в своих странах — и в государственном аппарате, и в промышленности, и в бизнесе, — для того чтобы помочь общему делу...

В Центральном парке культуры и отдыха собираются представители еврейской общественности.

Вот их еще молодые лица, остались фотографии, остались кадры хроники тех лет.

Обращение к братьям-евреям подписывают деятели культуры, имена которых известны во всем мире — физик Капица, кинорежиссер Сергей Эйзенштейн, писатели Эренбург и Маршак, актер Соломон Михоэлс, музыканты Давид Ойстрах, Яков Флиер, Эмиль Гилельс и другие. Проходит немного времени, и на этот призыв действительно откликаются множество различных еврейских организаций и влиятельных лиц.

Весной 42-го года был создан Еврейский Антифашистский Комитет (ЕАК). В состав Комитета вошли известные ученые, писатели, военные, Герои Советского Союза. Во главе его стал Соломон Михоэлс.

Перед ЕАК стояла задача: мобилизовать все силы внутри страны для сбора денег в поддержку армии. И вторая: мобилизовать все силы за пределами страны — для этой же цели.

А вскоре ЕАК получит такую телеграмму:

«Председателю Еврейского Антифашистского Комитета,

Народному артисту СССР товарищу Михоэлсу.

Прошу передать трудящимся евреям Советского Союза, собравшим дополнительно 3 млн. 294 тысячи 823 рубля на постройку авиаэскадрильи «Сталинская дружба народов» и танковой колонны «Советский Биробиджан», мой братский привет и благодарность Красной Армии. Сталин».

Тем временем на Лубянке созревал план: установить контакты Еврейского Антифашистского Комитета с братьями-евреями в Америке.

И вскоре Москва получила приглашение от американского комитета ученых, писателей, художников, подписанное Альбертом Эйнштейном.

В Америку должна была поехать делегация из двух человек.

Одним из них был, конечно же, Соломон Михоэлс.

А вот другой...

Поскольку поездку готовила Лубянка, а точнее, Берия, то выбор был очевиден: вторым стал талантливый еврейский поэт, писавший на языке идиш, член ЕАК Ицик Фефер.

Но не как поэт поехал Фефер в США, а как тайный агент Лубянки по кличке Зорин.

Это его ас советской разведки генерал Судоплатов назвал в своей книге воспоминаний «нашим проверенным агентом».

Это его, едва он прибыл на американскую землю, пригласил к себе другой ас нашей разведки, наш резидент Василий Зарубин, и стал направлять каждый шаг.

Это его еще до отлета инструктировал Берия на конспиративной встрече и ставил задачи, которые делегации предстояло выполнить.

Одна задача ни от кого не скрывалась, наоборот, она должна быть всемирно известной — это собирать деньги на строительство как минимум 1000 военных самолетов и как минимум 500 танков. Эта задача была выполнена и перевыполнена. Была вторая задача, значительно более важная, с далеко идущими целями: надо было убедить собеседников, что только Советский Союз является гарантом и спасителем всего мирового еврейства, что судьба еврейской диаспоры, судьба евреев, разбросанных по всему миру, зависит сегодня только от успехов Красной Армии на фронте. И в этом смысле только такой харизматический лидер — невероятного обаяния, мудрости, таланта и контактности, — как Михоэлс, мог сыграть первейшую роль.

Передо мной фотографии знаменитых людей, чьи имена тогда были на слуху: Томас Манн, Теодор Драйзер, Говард Фаст, Лион Фейхтвангер, Лиллиан Хелман, чьи пьесы шли с огромным успехом в наших театрах. И Марк Шагал — долгое время запретное у нас имя...

Со всеми с ними встречался Михоэлс. И всем со всей искренностью он говорил, что в Советском Союзе искоренен антисемитизм, что в СССР нет никаких признаков государственного антисемитизма, — и этой своей убежденностью сумел убедить и американских друзей.

«Чтобы слушать Михоэлса, на стадионе собралось пятьдесят тысяч человек, на другие митинги тоже приходили по шесть, семь, восемь тысяч человек, и эти толпы людей уже никого не удивляли, они стали привычными. Впечатление на аудиторию он производил грандиозное. После митинга десятки женщин снимали с себя драгоценности и отдавали их в помощь Красной Армии.

На этих митингах было собрано 16 миллионов долларов. «Джойнт» выделил несколько миллионов. Фонд госпожи Черчилль — 15 миллионов... А еще были Мексика, Канада...

На митинге в Карнеги-холл в Нью-Йорке гигантская толпа хлынула на сцену, чтобы задушить Михоэлса в своих объятиях, сцена не выдержала, пол подломился, Михоэлс и еще кто-то, кто был ближе к нему, рухнули вниз, Михоэлс сломал ногу, и в таком состоянии, на костылях и в кресле, передвигался дальше по Америке, потом по Мексике, по Канаде...

Передо мной фотографии: Михоэлс на больничной койке. Михоэлс на костылях. Михоэлс с трудом выбирается из кабины самолета.

И везде это лицо, эта улыбка обаятельного, открытого, мудрого человека, необыкновенно к себе располагающего.

А вот фотография Михоэлса и Чаплина с Уной Чаплин.

Когда они встретились в Голливуде, Чаплин сказал:

— Самое смешное в этом деле, что я абсолютно не занимаюсь политикой!

— Вы, мистер Чаплин, не вполне правы, — отвечал Михоэлс. — Если в фильме «Новые времена» вы изображаете человека, который несколько раз попадает в тюрьму и каждый раз не хочет выходить на волю, — это политика или нет? И если вы изображаете человека, который делает добро только в пьяном виде, а когда трезвеет, даже не помнит этого, — это политика или нет?

— Да, очень интересно, как эти русские понимают искусство, — сказал Чаплин и стал быстро что-то записывать.

А его восемнадцатилетняя жена, которая слушала их разговор, сказала:

— Ничего, Чарли, если здесь будет плохо, мы с тобой уедем к ним, в Советскую Россию...

Когда Михоэлс встретился с Эйнштейном у него дома, за чашкой кофе Эйнштейн спросил:

Ицик Фефер, Чарли Чаплин, Соломон Михоэлс в Голливуде. 1942

— Как со мной будете разговаривать? Как вам велено или как вы думаете?
«Я обиделся», — вспоминает Михоэлс.
Тогда Эйнштейн спросил прямо:
— Скажите честно: что с антисемитизмом в вашей стране?
Михоэлс ответил:
— В основном антисемитизм в Советском Союзе изжит. Только в некоторых головах эта болезнь имеет место.

Ученый не поверил:

— Я физик. И знаю, что каждая вещь имеет свою тень. Тень моего народа — антисемитизм. Одно из двух: если у вас есть евреи, тогда у вас должен быть антисемитизм. Если у вас нет антисемитизма, стало быть, у вас нет евреев.

Было еще одно задание, которое получили Михоэлс и Ицик Фефер.

В те времена активно разрабатывалась сионистская идея об образовании еврейского национального очага на исторической родине, в Палестине. Но у этой идеи было много противников, особенно среди тех, кто симпатизировал Советскому Союзу.

И тогда в сознание общественности была брошена другая идея — о создании такого очага в степном Крыму, где уже существовало несколько десятков еврейских колхозов и даже были два еврейских национальных района.

Советская кинохроника тех лет показывает, как в этих еврейских колхозах люди обустраивают жизнь: корчуют леса, засевают поля, строят дома и коровники, клубы и магазины.

Михоэлс должен был зародить у влиятельных американских евреев надежду, что еврейский национальный очаг в советской России, скорее всего в Крыму, может быть создан. Среди влиятельных евреев как раз и были те, кто имел прямое отношение к созданию атомной бомбы.

Так что и это задание Берии — а значит, и Сталина — было выполнено.

Вскоре после возвращения на высочайшее имя ушло письмо за подписью Михоэлса с предложением создать в степном Крыму Еврейскую республику.

Не знал Михоэлс, что на этом письме была сделана пометка: «В архив».

Почему? Потому что никакого реального намерения создать еврейскую государственность на территории Советского Союза у Сталина не было и в помине. Нужны были американские деньги — легально, американские атомные секреты — нелегально, и для этого все средства были пригодны.

Из воспоминаний Натальи Соломоновны Михоэлс:

«Когда он вернулся, дом был набит народом — его ждали, засыпали вопросами. После бурных объятий и слез отец, медленно закурив, сказал: «Вот я и дома...» И нача-

Антифашистский митинг в Нью-Йорке, 1943

лась раздача подарков. Он не забыл никого, включая рабочих сцены. Какой-то женщине он привез ортопедические ботинки сорок первого размера — она потом рассказывала, как она носила их в лагере и всем говорила: «Это привез сам Михоэлс».

Итак, он опять *дома*.

Только перейти дорогу, через бульвар, и он опять *дома*, в своем театре.

А начиналось все это в маленьком городе Двинске в веселый еврейский праздник Пурим, в многодетной семье Вовси родились близнецы: Хаим и Шлёма.

Шлёма втайне мечтал стать актером. В девять лет он написал пьесу «Грехи молодости» и сыграл там блудного сына. Зрители плакали.

Но отец горячился: «Это не дело для еврея! Я понимаю: юрист или врач. Это полезно людям!»

И сын хасида Шлёма готовился стать адвокатом.

А потом случилась революция.

Вспоминая это время, Михоэлс рассказывал: «Бушевали революции, мир трещал, а для нас, евреев, свершилось великое чудо — родился еврейский театр, который будет играть на языке Шолом-Алейхема, на языке идиш».

Был создан первый в мире Государственный еврейский театр — ГОСЕТ. И во главе его многие годы стоял Михоэлс.

Когда театральное начальство упрекало его, что он не ставит русскую классику, он удивлялся: «Зачем? На соседней улице (имелся в виду МХАТ) это делают лучше! И как я могу играть русскую классику, когда даже пальцы у меня еврейские!»

У Михоэлса были удивительно выразительные, пластичные руки.

Кто учил его жесту прикосновения к отсутствующей короне в «Лире»? Кто учил его поглаживать бороду Тевье, будто это движение продолжает мысль?

Михоэлс принадлежал к последнему поколению жителей маленьких еврейских городков, для которых первыми театральными впечатлениями были не зрительный зал, занавес, актеры на сцене, а причудливо разодетые, размалеванные на манер ряженых люди, которые ходили по домам в праздники и рассказывали библейские легенды... И может быть, эта неповторимость Михоэлса, его умение многое выразить без слов — именно отсюда?

Актеры еврейского театра съезжались из украинских и польских еврейских местечек. Они жили в общежитии на улице Станкевича[1] одной большой семьей.

Двенадцать комнат в коридоре, на кухне двенадцать фанерных ящичков. Стоял запах керосина, с утра до ночи жужжали примусы. Из-за копоти и жира дневной свет почти не проникал в маленькое окошко, и почти круглые сутки под потолком тускло мерцала электрическая лампочка.

А на облупившихся дверях ванной висело расписание: «Сегодня с 6 до 7 купается Алик Штейман, с 7 до 8 — Толик Шидле».

Любое недоразумение между деятелями театра вызывало немедленную реакцию их жен, которые защищали своих мужей на сковородочных дуэлях.

Примусы, споры жен, плач детей...

Но если купание совпадало с распределением ролей, которое не оправдывало надежд исполнителей, то в отведенное для Алика время, когда его, ревущего, погружали в ванну, врывалась жена Шидле, швыряла своего Толика в мыльную воду, пытаясь вытащить мокрого Алика.

Дамы, перепутав детей, старались ими же стукнуть друг друга.

Причина всегда была творческая.

А когда какая-нибудь актриса врывалась в комнату Михоэлса, требуя дать ту или иную роль, и не получала ответа, которого ждала, то хватала мраморную чернильницу и запускала в голову Михоэлса...

— Итак, можно считать, что сегодня я заново родился, — говорил он.

В этом театре ставились пьесы о чудаках и мечтателях из маленьких еврейских местечек.

Я разглядываю фотографии и эскизы разных спектаклей. Вот «Путешествие Вениамина III» — о том, как в еврейском местечке Тунеядовке живут два бедняка, чудаки и мечтатели. Они рвутся совершить паломничество в страну счастья и справедливости. Люди над ними смеются... И все-таки они отправляются в эту заветную страну, долго плутают по незнакомым дорогам, их обворовывают, и, оставшись без гроша, измученные, они засыпают в какой-то харчевне. И во сне видят эту благословенную страну. А когда просыпаются, то обнаруживают, что и не покидали свою Тунеядовку.

Наутро после премьеры этого спектакля Михоэлс проснулся знаменитым.

А в музыкальном спектакле «200 000» по Шолом-Алейхему Михоэлс играл роль портного, на которого свалилось счастье — он выиграл 200 000 по лотерейному билету. Значит, можно теперь открыть свое дело! Но жулики оставляют наивного портного без гроша.

Однажды, гуляя по Арбату, Михоэлс увидел вывеску: «Мужской портной Моисей Натанович Шнейдерман. В Москве работаю четыре месяца в году. Остальное время в Париже. В кредит работу не выполняю».

Михоэлс зашел к нему. Окинув его взглядом, портной сказал:

— Вы не умеет носить вещи, и я вам шить не буду.

— А в подмастерье возьмете?

Потом портной Шнейдерман побывал на премьере «200 000». В конце спектакля он орал на весь зал:

— Это я выучил Михоэлса играть в этой комедии! А шить он так и не научился!

В пьесе по повести Шолом-Алейхема «Тевье-молочник» Михоэлс играл главную роль.

Музыка композитора Пульвера начиналась с напева: «Мир задает все тот же старый вопрос». И когда на сцене появляется Тевье, он задает свой вопрос, обращенный к Богу. Но Бог не отвечает. Тевье уже привык к этому и как бы помогает Ему своими ответами.

Михоэлс отрабатывал походку, жесты и очень нервничал перед премьерой. А дома кричал: «Кончено! Полный провал! Прости!»

Перед премьерой он пришел домой в костюме и гриме Тевье. Так он прошел Малую Бронную, пересек Тверской бульвар и позвонил в общий звонок. Звонок был такой, что немедленно открылись все двери коммунальной квартиры. Раздались какие-то восклицания, чей-то визг. Бабушка начала креститься. Поражены были все.

А Михоэлс радовался: «Раз не узнали своего народного артиста, значит, все правильно! Есть Тевье!»

---

[1] В настоящее время улица Станкевича переименована в Вознесенский переулок.

Это был его последний спектакль...

Русский актер Климов каждый раз, проходя мимо еврейского театра, низко кланялся и говорил: «Здесь служит мой друг Соломон Михоэлс».

Своим учителем Михоэлса считали Завадский и Хмелев, Плятт и Берсенев и, конечно же, артист театра Вениамин Зускин, как его ласково называли, наш Зуса...

Для театра в разные годы работали такие художники, как Н.Альтман, Р.Фальк, М.Шагал, А.Тышлер. Бывало, Шагал разрисовывал костюм прямо перед выходом на сцену. Уже звенел звонок, а он все рисовал.

Успех театра в Европе вызывал тревогу советских властей. В Берлине уже была издана книга о ГОСЕТе, где были собраны статьи известных критиков.

Потом, когда наступит 13 января 1953 года и начнется кампания по «делу врачей», Михоэлс будет объявлен агентом Джойнта. Далее — обыск, и домашний архив исчез.

Когда в Бахрушинском музее случится пожар, то в нем странным образом сгорят только архивы Мейерхольда, Таирова и Михоэлса...

А неумолимая история неумолимо развивалась дальше.

Сегодня нам известно то, чего ни Михоэлс, ни его друзья по ЕАК не знали и знать не могли. Вот поразительный документ, который нашел историк Костырченко лишь в 91-м году.

Это записка Отдела агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) на самый верх, которая указывает на то, что в системе музыкального образования и музыкальных учреждений страны обнаружилось засилье лиц с еврейскими фамилиями.

Записка датирована 17 августа 1942 года.

Нацистские войска в Сталинграде, судьба страны висит на волоске, разворачивается кровопролитное сражение, которое ставит под угрозу само существование советского государства. И в этот момент сотрудники Отдела агитации и пропаганды озабочены тем, что евреи дирижируют оркестром Большого театра, в записке были названы имена Самосуда и Файера, дирижеров Большого театра. Почему они озабочены тем, что в балете есть два солиста еврейского происхождения — Михаил Габович и Асаф Мессерер? Почему они не вспомнили людей с еврейскими фамилиями, занятыми, скажем, в самолетостроении, где ведущие роли играли Семен Лавочкин, Михаил Миль, Михаил Гуревич, а в танкостроении — Ефим Рубинчик, Жозеф Котин, Исаак Зальцман? Почему это их не волновало?

Ну, для каждого очевидно, что рядовой сотрудник Агитпропа такой документ сочинить не мог. Понятно, что он мог быть инициирован только сверху и что отношение Сталина к так называемому еврейскому вопросу сделало крутой поворот.

В 1946 году была опубликована такая строка из поэмы «Твоя победа» Маргариты Алигер: «Я забыла о своем народе, но фашисты помнили о нем!»

Но не были опубликованы другие строки, которые следовали за ними. Вопросы кажутся наивными, но они отражали настроение того времени: «Я спрошу у Маркса и Эйнштейна, что великой мудростью сильны, может, им открылась эта тайна нашей перед вечностью вины? Милые полотна Левитана, доброе свечение берез, Чарли Чаплин с белого экрана, вы ответьте мне на мой вопрос. Разве все, чем были мы богаты, мы не роздали без лишних слов? Чем же мы пред миром виноваты — Эренбург, Багрицкий и Светлов?

Ну, конечно же, Михоэлс ничего не знал о тайных аппаратных играх. Он не понял, как начинает меняться ситуация...

Он жил Домом, своим домом, — и Домом, театром.

Это была его привычная жизнь — бестолковый быт, всегда полно народу, а дом пребывал в хроническом состоянии переустройства.

Из воспоминаний Натальи Соломоновны Михоэлс:

«Весь быт строился на слове «пока». Вместо кровати «пока» матрас, сундук «пока» заменял шкаф, где могли лежать бабушкины кружевные накидки и папины стенограммы. Этажерка «пока» служила вешалкой...»

Михоэлс приходил в театр с одним и тем же вопросом:

— Ну, кто мне звонил?

А звонили ему десятки людей. И это были главным образом просьбы.

Как только он переступал порог, на него наваливались актеры, художники, драматурги, просто посетители.

То кричала разъяренная костюмерша: «Вот Роза отказывается от этого платья, потому что оно ее полнит!» А разъяренная Роза бросалась из кабинета.

Тут же выяснялось, что какая-то Сарочка родила в Биробиджане и ей срочно требуются деньги. Деньги для незнакомой Сарочки брались прямо из кассы театра в счет будущей зарплаты Михоэлса.

Кому-то нужны были таблетки для нервной тещи, кому-то квартира для молодоженов, кому-то струны для скрипки...

— Я обвешан судьбами, — вздыхал Михоэлс. А жене как-то сказал: — Мне очень тяжело, иногда мне кажется, что я отвечаю за весь свой народ, не говоря о театре...

И Еврейский Антифашистский Комитет в 43—44 годы был завален огромным количеством писем. Люди просили о помощи. Среди просителей были и первые жертвы фашизма, но были и просто недоуменные письма-вопросы: что происходит? Глухая волна антисемитизма уже докатилась до самых маленьких чиновников, и «бацилла», что называется, пошла в народ.

Мог ли Михоэлс знать, что крупные цековские аппаратчики предлагают вообще закрыть ЕАК? Закрыть под тем предлогом, что тот якобы вышел за пределы своих полномочий и стал выполнять совсем не ту работу, ради которой был создан.

Но что, собственно говоря, должен был делать ЕАК, получая бесконечное количество слезных писем и жалоб? И куда евреи, гонимые, приехавшие на пепелище, нашедшие пусть разгромленные, но свои дома, в которые их не пускают, — ну куда эти люди должны были обращаться? Они обращались к тем, кто все эти годы призывал их сплотиться именно как евреев — для борьбы с фашизмом. Они все еще не могли представить себе — и Михоэлс в их числе, — что от так называемого коммунистического интернационализма уже ничего не осталось. Что политика стала совершенно иной.

Поток жалобных писем в ЕАК не иссякал. Михоэлсу наконец дали понять, что он должен прекратить быть ходатаем по так называемым еврейским делам.

Когда же Михоэлс все-таки понял, что происходит? Когда поверил в это?

Близкие рассказывают:

«Однажды снежной ночью он возвращался домой по пустынным улицам и громко читал монолог Лира на идиш. Трое молодых людей навеселе набросились на него с криком: «Бей жидов! Спасай Россию!» И стали избивать его. Если бы не его богатырская сила, ему бы не уйти живым.

Тогда они отбили ему легкие.

Впрочем, он считал это происшествие случайным».

Мудрый и наивный человек, он не понимал, что Сталину уже был не нужен: «холодная» война отмела всякие надежды на американские деньги, а значит, и миф о еврейской государственности на советской земле уже был никому не нужен.

Но Сталин не был бы Сталиным, если бы не прикрыл коварство демонстративным лукавством. На подъеме направляемой сверху антисемитской волны он награждает премией своего имени спектакль еврейского театра ГОСЕТ «Фрейлехс».

Кто после этого станет говорить о государственном антисемитизме в СССР?

Я разглядываю старые газеты — вот они награжденные: Михоэлс и Зускин, художник Тышлер, композитор Пульвер...

Я просматриваю кадры старой хроники, снятые куски спектакля, с песнями-танцами, и то, как великолепно двигается Михоэлс, как он пластичен!

Как все это похоже на пир во время чумы!

В то время как стоит вселенский плач по всей земле о шести миллионах погибших в лагерях евреях и надо бы поставить скорбный трагический спектакль, Михоэлс ставит спектакль жизнерадостный, о любви и бессмертии народа, о том, что жизнь продолжается.

У еврейского народа существует целый свадебный фольклор, ибо это особый праздник... Даже старики, никогда не выезжавшие из местечка, на свадьбу приезжали.

И по иудейскому закону если у невесты умирает мать, а у жениха за час до свадьбы погибает отец, то мертвецы должны лежать и ждать непохороненными, пока не будет сыграна свадьба... В этом утверждение жизни народа, продолжение рода.

Идею спектакля «Фрейлехс» можно было выразить в трех словах: «Ам израэль хай!» — «Еврейский народ бессмертен».

Поэтому в основу спектакля был положен традиционный свадебный обряд. Каждый из гостей на свадьбе рассказывал о пережитом...

Сцена погружалась во мрак, и под звуки торжественной траурной музыки на горизонте появлялась одинокая звезда. Одновременно с разных концов сцены семь горя-

Соломон Михоэлс на заседании ЕАК

щих свечей, медленно приближаясь друг к другу, превращались в семисвечник — символ победы слабых над сильными, символ героизма еврейского народа...

И сквозь музыку прорывался возглас: «Гасите свечи! Задуйте грусть!»

Итак, спектакль был в зените славы, и Михоэлс продолжал набирать новых актеров, которые приезжали из дальних еврейских местечек.

Но приближался Новый год — 1948-й.

1946—1947 годы были годами агонии ЕАК. И, видимо, Михоэлс уже понимал это.

Из воспоминаний Натальи Соломоновны Михоэлс:

«Он не был наивным, он просто молчал о том, что знал и ощущал.

«Ведь я — ширма. Если будут говорить, что у нас есть антисемитизм, «они» могут со спокойной совестью ответить: «А Михоэлс?»

«Незадолго перед отъездом в Минск он сказал: «Но уже поздно что-нибудь менять...»

Наступил декабрь 47-го года, до гибели Михоэлса остаются считанные дни, и счет, в сущности, уже пошел на часы. И тут стали разворачиваться события, которые внешне вроде бы не имели никакого отношения к Михоэлсу, а на самом деле были теснейшим образом переплетены друг с другом.

Известно, что Михоэлс возглавлял театральную секцию Комитета по Сталинским премиям, а во главе Комитета стоял писатель Фадеев.

Известно, что именно Фадеев категорически настаивал на том, чтобы именно Михоэлс поехал в Минск посмотреть спектакль «Константин Заслонов» (о белорусских партизанах), выдвинутый на премию, как тогда говорилось, в силу его особой политической значимости.

И ни у кого не возник вопрос, почему в попутчики к Михоэлсу дают некоего Голубова — балетного критика, сотрудника журнала «Театр»? Он должен был ехать в Ленинград, смотреть балет, тоже представленный на премию.

Как потом оказалось, все очень просто: Голубов тоже был секретным сотрудником Лубянки.

Как не хотелось Михоэлсу ехать в Минск. Он недомогал, ему только что сделали противостолбнячный укол, его лихорадило, он плохо себя чувствовал. Но Фадеев настаивал.

На фотокопии командировочного удостоверения четко видно, как менялись, исправлялись сроки командировки.

Предчувствовал ли Михоэлс, что его ожидает? Нет ни малейших сомнений, что на сердце было очень неспокойно. В предшествующие недели раздавались звонки с угрозами, с предупреждениями, что его постигнет жестокая кара. Вопреки мнению многих, сомневаюсь, что это было сделано специально для того, чтобы его напугать. Та операция, которая была задумана, не должна была вселить в него тревогу, наоборот, его нужно было успокоить. Возможно, я ошибаюсь, но мне кажется, это были звонки-предупреждения, ему

сигнализировали об опасности. Михоэлс рассказывал Фаине Раневской и своим близким о том, что ему раздаются такие звонки с угрозами. Значит, это угнетало его, тревожило.

Современники вспоминают, что в день отъезда лицо Михоэлса было отмечено печатью смерти.

За несколько дней до отъезда состоялась последняя в жизни Михоэлса репетиция. Ставилась пьеса в стихах «Принц Реубейни», романтическая легенда об освобождении еврейского народа.

Анастасия Потоцкая, жена Михоэлса, вспоминала, что его самой заветной мечтой было сыграть Реубейни. Те, кто видел Михоэлса в этой роли, рассказывали, что это было самое грандиозное из того, что он создал.

И Зускин блистательно играл Шабсая, те, кто наблюдал за реакцией Михоэлса, заметили: он, глядя на сцену, не курил. Это был верный признак его удовлетворения.

На одной из репетиций Михоэлс сказал: «В нашем театре мы должны показать еврейский народ, его трагедию, его гордость». Вот, скажем, как говорил один из персонажей, Соломон Молхо: «Сегодня сжечь вы можете меня, но завтра оживу я снова».

Уже готов был первый акт. Уже намечена премьера.

Последнюю репетицию Михоэлс почему-то окончил словами: «Если мы будем думать только о себе, а не об избавлении народа от горя, ничего не получится». Потом, потирая свой лоб, сказал: «Мне предстоит уехать в Минск... — и как бы невзначай продолжил: — До следующей встречи. Если я задержусь в Минске, репетиции будет вести Зускин, а мою роль будет дублировать Цибулевский».

Он взглянул на часы, взял материалы под мышку и ушел.

А дома, на столе, так и осталась лежать рукопись пьесы.

И вот наступил день отъезда, 7 января 1948 года.

Поезд отправился в путь, и это была последняя дорога Михоэлса. Дальше случилось то, что и должно было случиться.

Я просматриваю кадры фрагментов «Короля Лира»: вот Михоэлс перед спектаклем в гримуборной надевает на голову корону Лира. И думаю о том, как странно и страшно переплелась судьба артиста с тем, что он играл в «Лире».

Как свидетельствует Ираклий Андроников: «Это был потрясающий Лир. Эту роль исполняли великие актеры — Сальвини, Росси, Барнай. Но ни один из них не сыграл того Лира, каким его увидел Михоэлс. Михоэлс создал образ деспота, который уходил от власти, потому что она потеряла для него всякую ценность. Лир был раб, когда был королем, и стал свободным, когда перестал быть королем».

Свидетели рассказывают, что прежде чем Лир появлялся на сцене, раздавался его старческий дробный смешок. И зал замирал.

Этот дробный смех превратился в лейтмотив трагедии.

Среди зрителей были такие болельщики, которые, как на дежурство, приходили на каждый спектакль, а старички букинисты приносили Михоэлсу бесчисленное количество переводов «Лира»...

Гордон Крэг считал его лучшим Лиром в мире: «Почему на родине Шекспира нет Лира? Потому что там нет такого актера, как Михоэлс».

Итак, лучший в мире Лир отправляется в Минск.

На вокзале он чувствовал себя неспокойно и неуверенно. Но мог ли он знать, что под видом носильщиков, пассажиров, кондукторов, случайных прохожих, провожающих было множество агентов, сопровождающих его в последний путь?

Рано утром 8 января поезд прибыл в Минск. И тут началось нечто совершенно неожиданное. Казалось бы, его ждали, и все должно быть готово. Не тут-то было. Ему сообщили, что спектакль никак не может состояться по каким-то техническим причинам. Мы не знаем точно, как час за часом проходит это его пребывание в Минске. Ясно только одно: что ни 8-го, ни 9-го, ни 10-го спектакль не состоялся.

Но совершенно очевидно и другое — теперь это достоверно известно, — что был уже отдан приказ о его ликвидации.

Я разглядываю две сохранившиеся фотографии: заместителя министра государственной безопасности СССР Сергея Огольцова и министра государственной безопасности Белоруссии Лаврентия Цанавы.

Это им было поручено проведение операции. Это они должны были выполнить важное государственное задание. Проще говоря — приказ Сталина.

А утром 11 января произошло совсем уж загадочное событие. Спустившись из своего номера вниз, в ресторан, чтобы позавтракать, Михоэлс увидел тщательно скрывавшего

свое лицо за развернутой газетой Фефера! Он только что оставил его в Москве, он поручил ему замещать его, Михоэлса, в ЕАК. Что он делает в Минске? Этим своим недоумением Михоэлс поделился с женой, позвонив ей в Москву: «Ты знаешь, кого я здесь увидел... Самое главное, он сидит и прячет свое лицо».

Просто как в плохом детективе.

Передо мной фотография Ицика Фефера. Талантливый поэт, интеллигентный человек. Немного тяжеловатая челюсть. Очки. Мутноватый взгляд. А может, мне это кажется?

Он всегда был послушным исполнителем любых приказов. На военной коллегии Верховного суда он так и сказал о своей деятельности —делал все, что ему приказывали как агенту.

Но, увы, это его не спасло. Он был расстрелян вместе с остальными...

Но зачем он приехал тогда в Минск? Помочь в задуманной операции? Нет, эта версия отпадает сразу. Михоэлс Фефера не любил, относился к нему настороженно, и Фефер никак не мог повлиять на его поступки.

Председатель Верховного суда СССР В.Теребилов рассказывал, что первоначальный замысел был такой: объявить Михоэлса, советского патриота, жертвой сионизма, и, мол, они, сионисты, его и убрали. Он-де отказывался с ними сотрудничать.

В таком случае приезд Фефера был оправдан и мог быть использован.

Но, как видно, тогда «они» еще не решили, какую версию избрать: сделать Михоэлса сионистом или жертвой сионизма?

А смотрел ли Михоэлс вообще тот спектакль, ради которого он приехал? Достоверных сведений обнаружить не удалось. Разные источники утверждают разное. Точно так же, как существует разная информация о том загадочном телефонном разговоре, который состоялся, когда Михоэлсу оставалось жить всего несколько часов. То ли в 6 часов вечера, то ли в 8 или 10 часов Михоэлсу в гостиницу позвонил человек, который назвался не то Сергеем, не то инженером Сергеевым. По этой версии происходило что-то уж совсем невероятное. Со слов администратора, Михоэлс разговаривал с ним по телефону от стойки администратора. И никто не задал тогда вопрос: а почему этот Сергеев не позвонил Михоэлсу в номер? И почему, кстати говоря, Сергеев представился администратору гостиницы, это не входит в функции администратора — выяснять, кто звонит гостю или клиенту гостиницы. И получалось, по рассказу администратора, что после этого телефонного разговора Михоэлс и Голубов умчались куда-то на приехавшей за ними специальной машине.

Путь Михоэлса и Голубова на машине, которая за ними пришла, был вовсе не к загадочному Сергееву — их повезли на дачу министра КГБ Белоруссии Цанавы. Там все это и свершилось.

И уже не имеет значения, была ли на самом деле потом инсценирована автокатастрофа.

Дочь Сталина Светлана в мемуарах «20 писем другу» рассказывает, как она случайно оказалась свидетельницей телефонного разговора Сталина. Сталин сказал: «Значит, автомобильная катастрофа, — потом положил трубку и добавил: — Мне позвонили, что убили Михоэлса».

Из воспоминаний Натальи Соломоновны Михоэлс:

«Вторник, 13 января. Солнечное ясное утро. Я провожаю мужа, мы прощаемся на лестнице, и я с удивлением замечаю, как мимо пробегает Зускин, не поздоровавшись. В 12 часов звонит телефон. Как-то невнятно просят зайти мужа. 1 час дня. Снова телефон. Голос директора:

— Сейчас же приходи в театр. С папой случилось несчастье.

— Он жив?

— Нет».

Как только пришло страшное известие, Зускин поехал на аэродром, за билетами в Минск. Но в поездке в Минск отказали — и ему, и близким...

В театре полно народу. В полной тишине звонит телефон. Кто-то придушенно отвечает: «Это правда. Автомобильная катастрофа».

Потом, когда гроб привезли в театр, родных почему-то не пустили. Их отправили домой. Тело увезли в лабораторию профессора Збарского, того самого, который занимался мумией Ленина. Профессор Збарский положил последний грим на его лицо, скрыв сильную ссадину на правом виске. Михоэлс лежал обнаженным, и тело его было чистым и неповрежденным.

С.Михоэлс в роли короля Лира. Эскиз А.Тышлера

«Впоследствии, — рассказывает Наталья Соломоновна, — Зускин, Вовси и Збарский, которые видели неповрежденное тело после автокатострофы, были арестованы».

Всю ночь шли люди. Пришел Шостакович. Пешком пришел академик Браунштейн из подмосковного санатория, за тридцать километров. Поезда не ходили из-за снежных заносов. У самого академика было нарушено чувство равновесия, он не мог передвигаться в темноте, но он пришел.

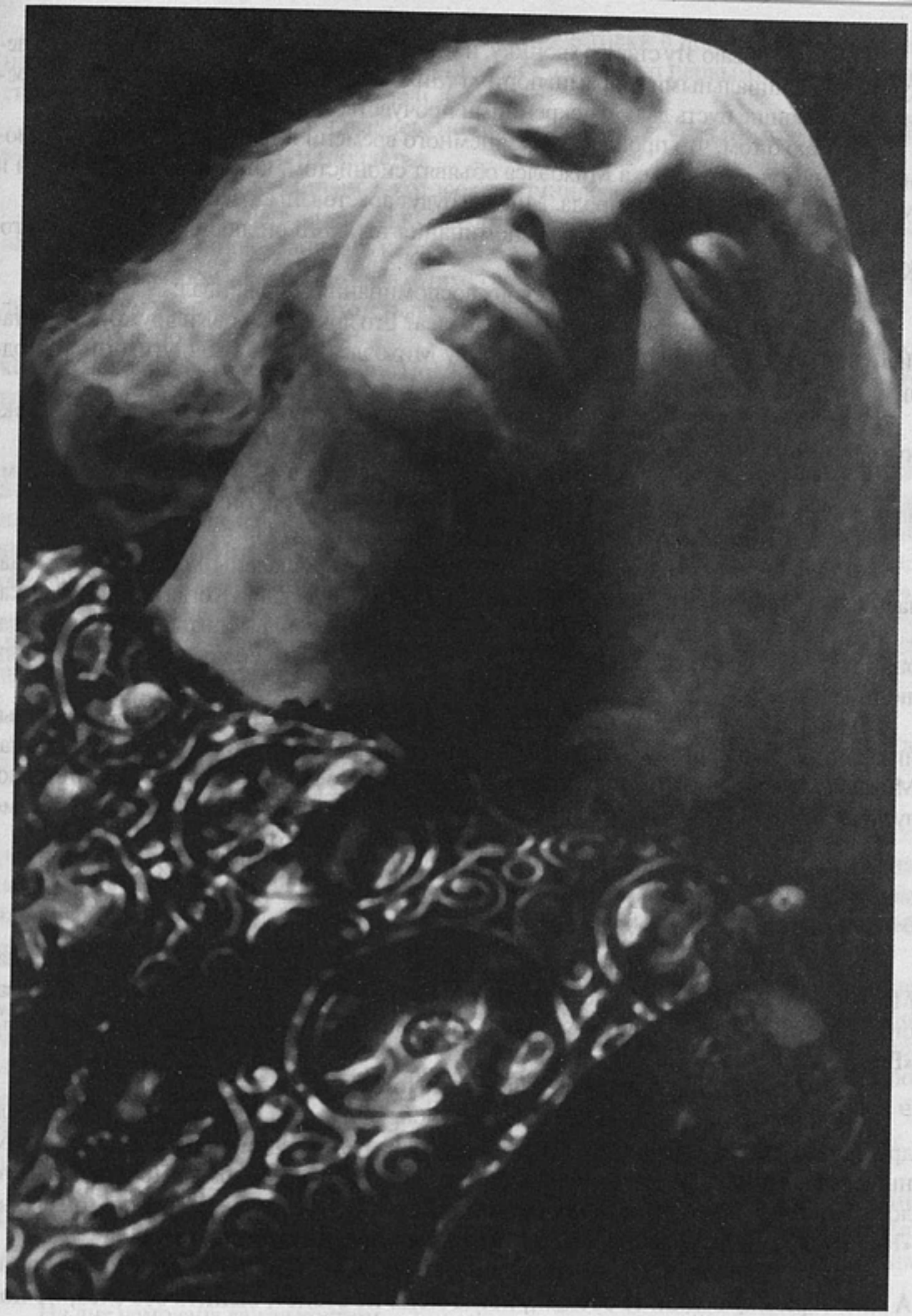
Люди шли без конца, сменяя друг друга...

Тогда, в ту ночь, поэт Перец Маркиш написал в поэме: «Течет людской поток, и счета нет друзьям, скорбящим о тебе на траурных поминах, тебя почтить встают из рвов и смрадных ям шесть миллионов жертв, запытанных, невинных».

Эта поэма станет одной из грозных улик в его деле. Маркиша заберут в годовщину смерти Михоэлса. И 12 августа 1952 года он будет расстрелян.

Из воспоминаний Натальи Соломоновны Михоэлс:

«Вечером пришла Юля Каганович, моя близкая подруга. «Дядя передал вам привет. И еще велел сказать, чтобы вы никогда ни о чем не спрашивали». С чего он вдруг решил о нас позаботиться, этот единственный еврей — член Политбюро? Не пожалел же он своего брата, отца Юли, какого-то министра, и отправил его на расстрел».



С.Михоэлс в роли короля Лира в спектакле «Король Лир» театра ГОСЕТ. 1934

Всю ночь в двадцатиградусный мороз на крыше маленького дома напротив театра старый еврей скрипач играл на скрипке поминальную молитву «Кол-нидре»...

В ночь с 15-го на 16-е театр не закрывали. Фальк, Тышлер, Рабинович всю ночь делали последние зарисовки...

А за сценой оркестранты играли музыку из спектаклей, поставленных Михоэлсом...

Старый еврей скрипач на крыше продолжал играть до самого конца панихиды.

Тело Михоэлса было кремировано. Все следы убийства уничтожены.

Еще на панихиде от Комитета по Сталинским премиям выступил Фадеев и произнес прочувствованную речь о великом советском патриоте Михоэлсе. Стало быть, отрабатывался сценарий: уничтожение патриота Михоэлса заокеанскими убийцами. Имя Михоэлса присваивается еврейскому театру и еврейской театральной студии. Появляется множество публикаций. 24—25 мая проходят грандиозные вечера его памяти. Я был на обоих. В битком набитом зале еврейского театра пел Козловский, близкий друг Михоэлса. Выступали Сергей Образцов, Илья Эренбург, свои стихи читал Перец Маркиш. Это были вечера, где воздавалось должное великому актеру и патриоту Михоэлсу.

Я просматриваю эту старую хронику, и мне почему-то не хочется ограничиться дежурными официальными кадрами: портрет Михоэлса в траурных лентах, знаменитости, выступающие пусть даже с искренними прочувствованными словами.

Я думаю о том, что пройдет совсем немного времени и театр будет закрыт и разогнан, архивы уничтожены, а Михоэлса объявят сионистом, шпионом, диверсантом и чуть ли не главным врагом народа. Многие будут арестованы, расстреляны.

И потому я пытаюсь собрать воспоминания тех, кого он любил и кто любил его. Жен. Детей. Друзей. Коллег...

Иван Сергеевич Козловский в своих воспоминаниях спрашивал:

«Опишет ли кто-нибудь вечера у Михоэлса? Его яркую любовь и дружбу с Анастасией Павловной Потоцкой? Буйную натуру Михоэлса можно было утихомирить одним: «А что скажет Ася?»

Они познакомились в Ленинграде. Театр был на гастролях, и Михоэлс зашел както поужинать в ресторан — там он ее и увидел.

Ася Потоцкая, молодая, избалованная поклонниками и вниманием, на семнадцать лет моложе Михоэлса, влюбилась в него сразу, так он очаровал ее».

Из воспоминаний Анастасии Павловны Потоцкой:

«В первые дни знакомства Михоэлс предложил прощальный обед. Я возвращалась из командировки в Москву, он уезжал на гастроли дальше. Когда я пришла в указанный час, Михоэлса не было. Он пришел, запыхавшись, выбритый, пахнущий парикмахерской, и сказал: «Вы уж извините, дорогая, но для моей красоты всегда нужны лишние полчаса!»

Один писатель рассказывал: «Игра была у него в крови. Иногда в его бесконечных играх не хватало партнера. Однажды в командировке в гостинице я тщетно прождал Михоэлса к завтраку и, не дождавшись, поднялся в его номер. Михоэлс спал. А на полу возле кровати были уложены шапка, шуба, палка, галоши — все «по своим местам».

— Что это значит? — спросил я Михоэлса, разбудив его.

— Ничего. Просто скучно стало без собеседника, вот я его себе и сделал.

— И поговорили?

— А как же! Еще как поговорили!»

Вот еще одно воспоминание Ивана Сергеевича Козловского: «Однажды я сказал Михоэлсу: «Почему бы тебе не сыграть гоголевского «Ревизора»?» «Мечтаю, — сказал он, — и буду мечтать. А вот сыграю ли — не знаю!» «А кого бы ты хотел сыграть?» «Всех!» — ответил Михоэлс».

Из воспоминаний Анастасии Павловны Потоцкой:

«И в дружбе он был талантлив, нежен и добр. Он не мог оставаться зрителем, если друг оставался в беде. Он не мог быть просто гостем на празднике друга. В дни разгромных статей в газетах по телефону звучали его слова: «Это я, Михоэлс. Просто подаю голос». Помню, как, открыв газету с погромной статьей на спектакль Таирова, он сказал: «Набери-ка номер Александра Яковлевича. Кажется, надо подать голос».

Когда умер Алексей Толстой, он сказал мне: «Провожать пойдешь одна. А мне — рюмку водки. И обещай, когда меня не станет, выпить без слез, не позволяй слез никому!»

Кто-то из близких вспоминал: «В последние годы его преследовал сон о том, что его разрывают собаки. И когда однажды в ЦДРИ на встрече Нового года ему за «польку», которую он прекрасно исполнил, дали премию в виде щенка, как он радовался! Он все время играл с ним. Щенок с повязанной по-разному косынкой должен был играть то больного зайца, то старушку, то человека с больными зубами. Когда хозяина не стало, щенок пролежал весь день под его креслом — и никакой сахар не мог его выманить оттуда...»

Из воспоминаний Натальи Соломоновны Михоэлс:

«Отец уже хорошо знал эту схему: «увольнение — исключение из партии — арест». Поэтому когда сняли директора театра Иду Лашевич, он отправился к ней, купив папиросы и водку. «Я пришел к вам как мужчина к мужчине. Будем коротать ночи за приятной беседой, попивая и покуривая... Они просидели до четырех утра. То же повторилось и на следующий день. А через день ее взяли».

Из воспоминаний Анастасии Павловны Потоцкой:

«Осень 41-го года. В Москве тихо и пустынно. Почти нет детей, их уже вывезли. И очень много цветов. Неописуемые гладиолусы, анютины глазки. Михоэлс приносил мне необыкновенные розы и гвоздики.

А в оккупированных городах наклеивались листовки с портретом Михоэлса и надписью: «Так выглядит еврей!» Гитлер уже объявил, что первыми, кого он повесит, будут «кровавые псы» Михоэлс и Левитан.

На улицах на него оборачивались, может быть, думали: «Раз Михоэлс в Москве, ничего не случится, немец не дойдет»...

А вот еще одно воспоминание, которое запомнилось ей на всю жизнь:

«1943 год. В доме не топили, на кухне беспрерывно шла вода из крана, в уборной воды не было, в ванной хранилась картошка.

Как-то вечером я не выдержала. Михоэлс что-то писал, а я сказала: «Никогда не думала, что можно вдруг так захотеть роскошной жизни!»

Михоэлс посмотрел на меня сквозь очки, смотрел долго, неотрывно и вдруг каким-то непохожим голосом сказал: «Подогрей, пожалуйста, котлеты. А я пока закончу работу. И черный кофе тоже!»

Я вернулась минут через пятнадцать и ничего не могла понять.

Что-то на столе было переставлено, были зажжены свечи, а Михоэлс в единственном концертном костюме сидел в торжественной позе. Из кармана кокетливо торчал платочек (он никогда их не носил), в грациозном поклоне, попыхивая сигарой (он никогда их не курил), Михоэлс склонился над моими руками, занятыми сковородками, и объявил: «Мадам! Разрешите взять у вас эту вещь. Вас ожидает «роскошная жизнь»!»

И какая началась роскошная жизнь! Михоэлс пел, читал стихи, потом, небрежно отстранив котлеты, приглашал на вальс, мурлыкающим голосом говорил какие-то немыслимые глупости, танцевал один, опять со мной.

Потом, уже при догорающих свечах, начал рассказывать сказки...

И ни один спектакль потом я не могла полюбить больше, чем этот, в холодной затемненной комнате, за столом, где стыли военного образца котлеты...»

Анастасия Павловна вообще любила вспоминать свой дом. Еще бы!

«Вряд ли можно было найти второй такой дом, который одновременно был бы домом и таким проходным двором. Свободного времени не было. Жизнь для себя начиналась после полуночи. Начинались самые интересные беседы. И если у меня слипались глаза к трем часам ночи, Михоэлс с трогательной обидой говорил: «Неужели тебе хочется спать? Ведь тебе вчера хотелось спать!»

Где-то в середине марта 48-го года жене передали чемодан. Поверх вещей лежала бумага. Не бланк, а просто желто-серая бумага. Видно, какой-то незадачливый милиционер неумелым почерком первоклассника написал: «Список вещей убитого Михоэлса». Сверху лежала шуба, на воротнике — следы запекшейся крови. Такой же след на шарфе. Палка сломана. Часы... Стрелки остановились на «без двадцати девять» — значит, утра. Потому что в десять вечера он был еще в гостинице.

Среди документов — командировочное удостоверение, выданное гражданину Михоэлсу с 8 по 20 января 1948 года. И свидетельство о смерти на фамилию Михоэлс — значит, его оформляли на основании командировочного удостоверения, а не паспорта, где он записан «Михоэлс-Вовси»...

На дне чемодана лежал костюм.

Михоэлс был суеверным человеком, и в карманах его костюмов можно было найти груду разных интересных вещей, достойных карманов Тома Сойера: это были талисманы, разные камушки, бусинки, билетики, шпильки, заколки, ленточки. И в этом костюме лежали все те же талисманы: стеклянные шарики, куколки, резиновый негритенок.

Автомобильчик...

В те дни, когда проходили вечера памяти Михоэлса, 15 мая 1948 года произошло исключительно важное событие: началась жизнь самостоятельного государства Израиль и евреи наконец обрели свою родину.

Сталин повелел немедленно признать государство Израиль, и потом всюду подчеркивалось, что именно СССР первым признал это государство.

Тайный замысел Сталина был таков: англичане поддерживали арабов и тем самым были против Израиля. СССР нужно было любой ценой вытеснить англичан с Ближнего Востока.

3 сентября 1948 года в Москву прибыла Голда Меир, уроженка России по фамилии Меерсон, которая стала у нас первым послом государства Израиль. Она посетила спектакль «Фрейлехс» в ГОСЕТе. Вскоре состоялся траурный молебен в московской синагоге в память о шести миллионах евреев, погибших от рук нацистов. Судя по раз-

ным источникам, в нем приняло участие несколько тысяч человек — цифра, для того времени невероятная.

Занять ключевые позиции на Ближнем Востоке не удалось: на место англичан пришли американцы. Заигрывать с Израилем больше не было никакой нужды.

Тем временем за кулисами, в кабинетах на Старой площади спешно разрабатывался вариант закрытия, ликвидации Еврейского Антифашистского Комитета... И вот где-то в середине ноября 1948 года, вероятно, — я вынужден сказать это слово, хотя даже готов сказать «скорее всего» — состоялось совещание у главного идеолога страны Суслова. Есть сомнения в том, что такая встреча состоялась, однако косвенные свидетельства — воспоминания членов семьи Михоэлса, Маркиша и других — наводят все же на мысль, что такая встреча была. По этой версии Суслов предложил членам Еврейского Антифашистского Комитета стать инициаторами переселения евреев на Дальний Восток, всех евреев из европейской части страны.

Я вглядываюсь в лица людей, которые были вызваны к Суслову... Пытаюсь представить, что думали, что чувствовали, что говорили эти люди — Соломон Лозовский, Перец Маркиш, главный врач Боткинской больницы Шимелиович.

По одной версии они даже выступили с гневной отповедью и категорически отвергли это предложение. Но ясно одно: они, конечно же, были ошеломлены — взять на себя такую ответственность, стать, так сказать, загонщиками своего народа в гетто, этого позволить себе они не могли. Сталинская же мысль, в общем-то, была вполне понятна: сделать все руками самих евреев, самого Еврейского Антифашистского Комитета, а не приказами сверху.

И вскоре решением Политбюро Еврейский Антифашистский Комитет был распущен, причем в решении записана фраза, явно произнесенная Сталиным, которая по своей лексике как-то с трудом читается в официальном документе: «Пока никого не арестовывать».

20 ноября Еврейский Антифашистский Комитет был ликвидирован, и аресты начались с молниеносной быстротой. Прямо с больничной койки был взят актер Зускин, очнувшийся в Лубянской тюрьме, и другие члены антифашистского комитета. Но самое интересное, что одним из первых был арестован верный агент Лубянки Ицик Фефер. Накануне он прибыл в служебный кабинет Михоэлса вместе с министром госбезопасности Абакумовым. Вывернули все столы, отобрали и увезли документы. А на следующий день Фефер сам был арестован. Все арестованные под пытками давали нужные показания, а именно — что все они шпионили в пользу Америки, что стремились создать еврейскую автономию в северном Крыму в качестве плацдарма для американского империализма. И лишь один человек, у которого потолок выносливости оказался более высоким, отказался подписать эти показания. Это был главный врач Боткинской больницы Борис Шимелиович.

Далее: были закрыты все издательства, выпускающие газеты и журналы на еврейском языке, а издатели, авторы и редакторы были арестованы.

И, конечно же, был закрыт ГОСЕТ. Театр имени Михоэлса.

Актриса театра Мария Котлярова вспоминала, как все это происходило:

«Итак, с актерами покончено, и всеми, кто служил верой и правдой театру, покончено. Все уходили со слезами. Я не могу забыть лица русских людей, работников сцены.

Костюмы, декорации незабываемых спектаклей раздали неизвестно кому — они уже никогда не понадобятся.

У комиссии, которая работала, была одна забота: уникальная театральная библиотека — куда ее деть? Во дворе театра разожгли костер из прекрасных книг еврейских классиков — поэтов, прозаиков, драматургов. В огонь летело все. Но библиотека была большая — за день такую работу не сделаешь, и сжигание книг продолжалось несколько дней... К вечеру, когда «герои» уставали, им хотелось скорее уйти, они брали у дворника шланг и тушили костер. На другой день все начиналось сначала. Но кое-кому из актеров удавалось какие-то книги спасти. Книги, которые падали чуть дальше от огня, оставались лежать, облитые водой из шланга... То, что можно было спасти, мы взяли. У меня хранятся эти книги — о еврейском театре, фольклор, еврейские песни и, наконец, переведенный на идиш Лермонтов, пьеса «Испанцы» — я играла там Ноэми...»

Из воспоминаний Натальи Соломоновны Михоэлс:

«В детстве отец рассказывал нам такую легенду. Когда Моисей спустился с гор и увидел, что его народ сотворил себе золотого тельца и ему поклоняется, он разгневался, бросил оземь скрижали с Божьими заповедями. Скрижали разбились на кусочки, и народ кинулся их подбирать. Но одним достались только осколки с надписями «Не...

Не... Не...» С тех пор человечество разделилось на тех, кому все позволено, и кому не позволено ничего...»

Уже многие знали, что в стране идет повальная волна арестов. И Сталин должен был как-то на это реагировать. Ему опять, как говорится, подфартило: вышел в свет 13 том собрания его сочинений. Он включил туда старый свой ответ на вопрос еврейского телеграфного агентства из Америки об антисемитизме, где черным по белому было написано: «Антисемитизм как крайняя форма расового шовинизма является наиболее опасным пережитком каннибализма».

И далее в таком же роде: что человек не может преследоваться за национальное происхождение и что у нас, в СССР, проявление национальной ненависти преследуется законом...

А тем временем в печати началась публичная кампания откровенно антисемитского характера.

Некая театроведка Анна Бегичева написала письмо в ЦК о том, что в театральной критике (в 42-м году все начиналось с музыкальной критики) действуют много антипатриотов с соответствующими фамилиями. Ее письмо начиналось визгливо-истерической нотой: «Товарищ Сталин! В искусстве действуют враги, клянусь Вам в этом своей жизнью!»

Передо мной газета «Правда» тех лет с редакционной статьей об одной антипатриотической группе театральных критиков.

Борьба с космополитизмом стала набирать обороты, и космополитизм стал эфемизмом еврейства.

В постановлении следственной части МГБ СССР от 13 марта 1952 года говорилось, что возбуждается уголовное дело против 213 человек, в отношении которых до сих пор никакого следствия не велось. В их числе И.Эренбург, Вас.Гроссман, С.Маршак, композиторы М.Блантер, С.Кац, поэт Б.Слуцкий, драматурги А.Штейн, А.Крон, братья Тур и другие...

Но знали ли они тогда об этом?..

В мае 1952 года состоялся закрытый процесс над пятнадцатью деятелями Еврейского Антифашистского Комитета.

Соломон Лозовский, Ицик Фефер, Перец Маркиш, Вениамин Зускин и другие были приговорены к смерти. (К ним была еще приплюсована академик Лина Штерн. Но Сталин решил ее помиловать, и ей дали пять лет ссылки в Казахстан.)

Потом Лина Штерн рассказывала, что в последний день процесса Маркиш произнес речь, которая ее потрясла. Это была обвинительная речь против КГБ, судей и прокуроров.

Вскоре все приговоренные были расстреляны.

Я листаю газеты тех лет и вижу, как разворачивались публичные открытые акции антисемитизма не только в Советском Союзе, но и в странах, которые находились в сфере влияния СССР.

В Праге — антисемитский процесс, так называемое дело Рудольфа Сланского... В Польше — гонения против трех членов Политбюро... В Румынии под домашним арестом лидер румынских коммунистов Анна Паукер. И так далее... И так далее...

Все шло к своему закономерному финалу.

Имя Михоэлса со страниц печати исчезло вообще, а в секретных протоколах иначе как буржуазным националистом, сионистом, диверсантом, шпионом его не называли. Близился момент, когда его имя именно в этом контексте должно было прозвучать публично. И этот момент наступил — 13 января 1953 года. В этот день исполнилось пять лет со дня гибели Соломона Михоэлса. Страна прочитала в этот день в информации ТАСС и во всех газетах о том, что арестована большая группа врачей — «убийц в белых халатах», продавшихся организации «Джойнт», лидером же этой банды, которая собиралась убить товарища Сталина, был Соломон Михоэлс.

Сталин, видимо, уже понял, что никакие «еврейские дела» особого впечатления не производят. В момент эмоциональной инфляции нужен был шок. Нужно было нечто впечатляющее, что взволновало бы всех. И на этой волне он мог осуществить любые свои замыслы.

Вот тогда-то из архива было извлечено письмо-донос врача Лидии Тимашук. Кто теперь помнит эту женщину? А именно она когда-то написала Сталину о том, что товарища Жданова якобы неверно лечили и потому он умер. Тогда на письме рукой Сталина стояла пометка: «В архив». Теперь это могло пригодиться.

Здесь были заложены возможности масштабной и грандиозной акции.

Из воспоминаний Натальи Соломоновны Михоэлс:

«В ночь на 11 ноября 1952 года к высокому дому в одном из арбатских переулков подъехали несколько машин и увезли на Лубянку крупнейших еврейских медиков страны. Тогда же был арестован и брат Михоэлса Мирон Вовси... Это ему Михоэлс каждый раз, когда Вовси звонил, говорил: «Мейерке, на бульваре сквозняк, оденься потеплее»...

Среди арестованных были и русские врачи — профессора Василенко, Егоров. И личный врач Сталина академик Виноградов.

Совершенно очевидно, что теперь уже был нужен не тайный, а открытый процесс. И к этой акции необходимо было подготовить население.

Какая же бешеная антисемитская кампания началась в прессе. В центральных газетах — фельетоны, карикатуры. Вас.Ардаматский опубликовал в «Крокодиле» фельетон под названием, ставшим классическим: «Пиня из Жмеринки». Другой фельетонист, Семен Нариньян, спрашивал своего читателя: «Знаете ли вы Сару Шмерковну Пистунович?» «Знаем, знаем! — отвечали соседи. — Это та, которая писает в суп на коммунальной кухне!»

Вот на таком уровне шла подготовка населения к предстоящей акции.

Но Сталин все равно ни при чем, ему нужно было политическое алиби. Никакого антисемитизма нет. Сталин по-прежнему проводит свою интернациональную политику. И 27 января состоялось вручение Международной Сталинской премии Илье Эренбургу. И об этом тоже было написано на первых полосах всех газет.

Итак, готовился процесс, и процесс открытый. Но как он должен был происходить?

Мы имеем на этот счет хотя и косвенные, но весьма убедительные данные, совокупность которых позволяет реконструировать задуманный Сталиным сценарий. Примерно где-то от 10 до 15 февраля группа деятелей науки, культуры, промышленности и так далее с еврейскими фамилиями была приглашена в редакцию «Правды», где три деятеля, тоже, естественно, евреи, предлагали подписать письмо на имя Сталина. Суть его сводилась к следующему. Поскольку недостойные представители еврейского народа, погрязшие в террористическом, сионистском заговоре, и понимают, насколько они виноваты, то вот эти достойные представители еврейского народа просят во искупление их вины принять определенные меры.

Каким же образом евреи должны были искупить свою мифическую вину?

А они должны были все отправиться на Дальний Восток и, работая в трудных условиях, осваивая необжитые районы, заслужить право именоваться равноправными гражданами советской страны. Причем переселиться туда должны были евреи из разных городов страны.

Одни — и среди них много достойных людей, — понимая, что они оказались в ловушке, подписали это письмо. Это авиаконструктор Лавочкин, генерал Драгунский, Василий Гроссман, Павел Антокольский, Маргарита Алигер, Михаил Блантер... Другая небольшая группа людей нашли в себе мужество отказаться подписать письмо. Это генерал Яков Крейзер, певец Марк Рейзен, писатель Вениамин Каверин, академик Евгений Варга...

Интересно отметить, что письмо отказался подписать и Илья Эренбург. Более того, он написал личное письмо Сталину, где высказал целый ряд аргументов против публикиции такого письма. Он делился с вождем своими сомнениями, считая, что это принесет огромный вред Советскому Союзу. Он пытался объяснить, что еврейство во всем мире связывают, прежде всего, с иудейской религией, и только фашисты слово «еврей» связывают с этническим происхождением. При этом Эренбург написал, что если, несмотря на все его аргументы и сомнения, товарищ Сталин все-таки порекомендует ему подписать это письмо — он его подпишет...

А дальше — по версии, документально, естественно, не подтвержденной, — сценарий был подготовлен такой: происходит публичный суд над врачами-убийцами, которых приговаривают к смертной казни. Есть разные варианты, как эта казнь должна была совершиться, — то ли их должны были вешать на Красной площади, то ли линчевать по пути к эшафоту. Есть версия о том, что вслед за повешением должны были во многих городах страны начаться массовые еврейские погромы, что готовилась массовая, тотальная депортация евреев на Дальний Восток. Я знаю, что эта версия оспаривается некоторыми историками, поскольку нет прямого документа, который это бы подтверждал. И я хорошо понимаю,

А.Фадеев на похоронах С.Михоэлса произносит речь. Январь 1948 года

что для того чтобы эта версия стала достоверной, нужно представить серьезные доказательства.

Но у историков, как и у юристов, не всегда бывают прямые доказательства. Совокупность косвенных доказательств, если они подтверждают друг друга, к примеру, вполне достаточна для обвинительного приговора суда. Мы также вправе воспользоваться системой косвенных доказательств, чтобы реконструировать замысел. Кроме того, есть несколько свидетельств из первых рук, которые подтверждают все мною сказанное не как версию, а как готовившуюся достоверность.

Личный охранник Сталина (теперь известный по многим фильмам) Алексей Рыбин свидетельствует о том, что он лично в феврале 53-го года участвовал в двух оперативных заседаниях, где обсуждался этот вопрос. Он, Рыбин, был лично командирован в разные районные отделения милиции Москвы, чтобы проверить, подготовлены ли списки врачей еврейской национальности с обязательным указанием их домашних адресов. Почему этим занимался охранник, которому это не по чину? Значит, была особая важность и требовалась особая доверительность!

Бывший посол Советского Союза в Польше, а в ту пору секретарь ЦК Пономаренко рассказывал польским журналистам о том, что готовилась депортация, и приводил даже некоторые подробности.

Эренбург воспроизводил французскому писателю Сартру те пассажи письма, которое он не подписал, из которых категорически и непреложно следовало, что готовилась именно депортация. А позже мы находим такие строчки в его мемуарах «Люди. Годы. Жизнь»: «Затея, воистину безумная, осуществлена не была... События должны были развернуться дальше — не настало время об этом говорить».

Есть свидетельства Вениамина Каверина, также отказавшегося подписать то самое письмо. Он пишет об этом в своих воспоминаниях в книге «Эпилог» и объясняет, почему отказался подписать: «Это был приговор, мгновенно подтвердивший давно ходившие слухи о бараках, строившихся для будущего гетто на Дальнем Востоке».

Мне довелось встречаться с Львом Шейниным, не только писателем, но и следователем, очень хорошо обо всем осведомленным. За дружеским столом он нам рассказывал, как это все должно было происходить.

На сборы отводилось не более двух часов. Каждому депортированному разрешалось взять с собой один чемодан или узел. Тех, кто не выдержал бы этого мучительного пути, можно было просто — поезд шел по безлюдной местности — сбрасывать с поездов. Мертвых или еще живых. И так далее...

Наконец, есть еще одно доказательство, может быть, самое важное, чем все остальные. Это подтверждение Николая Булганина — напомним, что этот член Политбюро до последних дней был самым близким к Сталину из всего его окружения, общался с ним в последние недели и дни его жизни. В 70-е годы Булганин рассказал сыну профессора Этин-

гера и подтвердил то, что теперь называется версией о готовившейся расправе и депортации евреев.

Все это должно было произойти в марте. Но вмешалась Божья воля: 5 марта Сталин умер.

А дальше события нарастали, как снежный ком.

Уже 2 апреля Берия обратился с письмом к Политбюро, где сообщал о том, что Михоэлс был убит по личному указанию Сталина, и воспроизвел механизм этого убийства. В том же письме он сообщил, что именно Сергей Огольцов и Лаврентий Цанава возглавили эту операцию.

Далее Берия требовал реабилитации врачей-убийц, невинных и оклеветанных, и отмены указа о награждении орденами активных участников убийства Михоэлса.

3 апреля Политбюро приняло соответствующее решение. В ночь с 3 на 4 апреля всех врачей освободили и развезли по домам.

4 апреля во всех газетах было опубликовано это сообщение. И множество людей с тех пор считают 4 апреля днем своего рождения...

Сергей Огольцов был арестован и расстрелян. Лаврентий Цанава был арестован и покончил с собой в тюрьме...

Я держу в руках копию Указа Президиума Верховного Совета СССР от 30 апреля 1953 года. Указ называется «О восстановлении Михоэлса С.М. в правах на орден Ленина и звание народного артиста СССР». А далее текст: «Отменить пункт 60 Указа Президиума Верховного Совета СССР от 6 марта 1953 года о лишении Михоэлса Соломона Михайловича ордена Ленина и звания народного артиста СССР как неправильный». И подписи Ворошилова и Пегова.

Из воспоминаний Натальи Соломоновны Михоэлс:

«Рано утром 4 апреля нам позвонила дочь Вовси. Когда она сказала: «Папа дома и просит, чтоб ты немедленно пришла», я решила, что она сошла с ума.

Вовси лежал на диване в разгромленной, еще не прибранной квартире. Говорил мало. Его речь была медлительной, растянутой. Он говорил непривычно отрывисто и резко.

Потом мы узнали: в ночь на 4 апреля их всех вместе вызвали в большой кабинет на Лубянке, где они впервые увидели траурные ленты на портрете Сталина. Высокий генеральский чин поздравил их с освобождением, тактично извинился за «причиненные беспокойства» — он так буквально и выразился — и сообщил траурным голосом: «Мы должны вас огорчить. Наша страна понесла тяжелую утрату — умер Сталин». Затем их посадили в машины и развезли по домам».

Глубокой ночью, за несколько часов до выхода газет, к профессорскому дому в Серебряном переулке подъехали машины, и преданная партии дворничиха, присутствующая в качестве понятой при обысках и арестах, увидела, как преступники направляются в свои квартиры. Нервы бедной дворничихи не выдержали, и с криком «Враги сбежали!» она бросилась в отделение милиции.

Вовси отказался вернуться в Кремлевку. Он вновь работал в Боткинской больнице, где теперь стоит его скульптурный бюст.

Конечно, самой депортацией дело бы не ограничилось — у Сталина была куда более важная цель: он хотел расправиться с ближайшим окружением — Молотовым, Кагановичем, Ворошиловым, Микояном.

Для этого нужно было эмоционально, психологически взвинтить население и вызвать ярость масс. Но страна понемногу отвыкала от тотального страха. Начался долгий, мучительно долгий период выздоровления.

Первый, гитлеровский, Холокост несмотря на шесть миллионов жертв, финалом не завершился. Гитлера не стало. Холокост сорвался. Вторая попытка Холокоста, пусть в масштабах Советского Союза, тоже сорвалась. Умер Сталин.

Будет ли еще одна попытка? Будет ли третий Холокост?

Я смотрю на последнюю мрачную фотографию Михоэлса — снимок был сделан накануне убийства — 11 января 1948 года.

А вот другая, выражение лица более ему свойственное: улыбающийся Михоэлс за столом, с вечной телефонной трубкой.

И мне кажется, я слышу: «Это я, Михоэлс. Просто подаю голос».

КРИСТИНА ЯНДА ПРИ УЧАСТИИ БОЖЕНЫ ЯНИЦКОЙ

У звезд красные когти

Кристина Янда

Мечта о победе

Рышард Бугайский собирался снимать в «Допросе» другую актрису. Прочитав сценарий, я поняла, что передо мной необыкновенный шанс — такой, какой выпадает раз в жизни. Я очень хотела получить роль, но особенно не надеялась.

По сценарию в одной из сцен героиня должна раздеться. Актриса, которую пригласил Бугайский, отказалась — вот так роль досталась мне. В свое время точно так же получила роль в «Пейзаже после битвы» Стася Целиньская: актриса, на которую первоначально рассчитывал Вайда, не согласилась сниматься в эпизоде с обнаженной грудью. В результате сыграла Стася — и, надо сказать, сыграла чудесно.

Съемки «Допроса» продолжались два месяца, последнюю сцену мы закончили накануне объявления военного положения. Мы торопились, чувствуя, что вот-вот что-то произойдет, это ощущение просто висело в воздухе. Растерянный директор тюрьмы на Раковецкой, в коридорах которой снимались отдельные эпизоды, ходил за нами по пятам и спрашивал, не знаем ли мы случайно, почему вдруг в его тюрьме освобождают камеры.

Окончание. Начало см.: 2002, № 9.

© И.Адельгейм, перевод с польского.

В «Допросе» все по-настоящему, без притворства. Меня действительно со всей силы швыряют на пол камеры и бьют по лицу. Под мощной струей воды из шланга стою тоже я, а не дублерша.

Параллельно с «Допросом» я снималась — вместе с Лино Вентурой — в одном французском фильме. Я играла некую элегантную даму, и мне велели приезжать за два дня до съемок, потому что именно двое суток занимало приведение меня в человеческий вид. Косметички, маникюрши, парикмахерша — все они двое суток напролет трудились, чтобы меня можно было показать французскому зрителю.

— Что за роль надо играть, чтобы так чудовищно выглядеть?

— Одной бабы, она в тюрьме сидит.

— Так ведь ты-то не сидишь, а играешь, почему ты так выглядишь?

Французы казались мне по-детски наивными. Я думала: «До чего же спокойная у них жизнь... А ведь я готова сделать куда больше, чем сыграть такую роль, — лишь бы наш фильм вышел на экран». В 1981 году в стране происходило столько потрясающих вещей, то, чем мы жили, было настолько интересно, что прелестная пустяшность французских съемок представлялась просто обезоруживающей.

Сегодня я бы уже не сумела так сыграть: моя роль в «Допросе» потребовала большего, чем профессионализм, а воскресить в себе то эмоциональное состояние я уже не в силах. Мне хотелось воплотить в образе Тони все свои представления о страшной системе, в которой мы жили. Фильм был адресован молодому поколению, и я считала, что моя героиня должна быть ему близка и понятна. Мне хотелось, чтобы ее реакции импонировали молодежи.

Я играла то, что чувствовал тогда каждый, — ненависть к режиму. И стремление к свободе.

Режиссера мои идеи приводили в ужас. Он слишком хорошо знал — из книг и семейных рассказов, — как на самом деле могла развиваться подобная ситуация. Консультантки — бывшие узницы тюрьмы на Раковецкой — подтверждали: никто бы не решился так себя вести. Но я чувствовала, что этого хотят люди в зрительном зале. Их героиня должна быть именно такой.

На съемках доходило до скандалов. Мы с Рысеком почти ненавидели друг друга, но как раз благодаря этому «Допрос» получился динамичным.

В начале фильма моя Тоня напевает: «Угадай-ка, котик, что в себе таю...» Эти дурацкие слова появились так. Бугайский согласился, что я должна спеть нечто подобное, но что именно? Я пообещала, что через час вернусь с песенкой, отправилась к Яцеку Янчарскому и говорю: «Яцек, мы тут с Басей (его женой) попьем чайку, а ты за это время напишешь текст. Бессмысленный, глупый и веселый — в общем, первое, что придет в голову». «О чем фильм?» — «О допросе и тюрьме». И вот спустя четверть часа передо мной лежит листок со словами песни. Я хватаю его и еду к Юреку Сатановскому[1] — тот смотрит и мгновенно наигрывает мелодию.

Однажды, уже во время военного положения, мою машину остановила милиция. Сзади лежал магнитофон с наклейкой «Человек из железа» — надпись была стилизована под значок «Солидарности». Милиционер впал в бешенство, указал пальцем на заднее сиденье и потребовал включить. Из магнитофона раздался вопль: «Угадай-ка, котик, что в себе таю, что в душе своей храню...» Милиционер пришел в ярость, чуть ли не с кулаками на меня набросился — это напоминало провокацию.

После окончания съемок мы все собрались в баре на студии. Я чувствовала, что завершено самое важное в нашей жизни дело. Я не пью, мой муж тоже, но в тот вечер мы оба напились. Домой возвращались на машине — надо было проехать всего две улицы, и мы надеялись, что проскочим. Но, разумеется, нас тут же остановили и велели Эдварду подышать в трубочку. Помнится, я тоже вышла из машины и принялась радостно убеждать милиционеров, что это совершенно особый день, что мы, конечно, выпили, но лишь затем, чтобы отпраздновать конец съемок фильма... Фильма, о котором они еще наверняка услышат!

---

[1] Ежи Сатановский (р. 1947) — польский композитор, необычайно популярный в 70-е годы в молодежной среде. Автор музыки к театральным спектаклям и фильмам, лауреат множества театральных фестивалей.

Думаю, я была права — они о нем услышали...

13 декабря объявили военное положение, а 17-го я специальным авиарейсом с детьми, попугаями и собаками дипломатического корпуса вылетела во Францию: французскому продюсеру при посредничестве агентства ТАСС (поскольку телефоны были отключены) удалось вызволить меня из Польши на последний съемочный день.

Я оказалась первой полькой, прилетевшей в Париж после 13 декабря. Прямо с аэродрома меня повезли на телевидение, чтобы взять интервью для главной информационной программы. Усадили перед камерой и начали задавать всевозможные вопросы: стреляют ли в Польше, кого арестовали, что с ребенком (Марыся осталáсь дома)? Не ответив ни на один, я вдруг расплакалась. Меня оставили в покое, пустили текущие новости, но каждые несколько минут камера показывала мое лицо. Репортажи со всех концов мира — и мои слезы. Ничего больше для Польши я в тот момент сделать не могла — пожалуй, это была одна из моих лучших ролей. Назавтра я получила множество цветов, а один мясник даже прислал мне в отель несколько килограммов вырезки. Кроме того, директор элитарной клиники неврозов предложил мне бесплатное лечение.

Я сыграла свою последнюю сцену во французском фильме и на следующий же день — к изумлению продюсера — улетела обратно в Варшаву. После возвращения меня допросили и проинформировали, как следует давать интервью.

Через два месяца, в феврале, я должна была начать на Лазурном берегу съемки в телесериале. Три серии по полтора часа, контракт на восемь месяцев, давно подписанный французским телевидением и «Фильмом Польским». Моему отъезду никак не препятствовали, но Марысю выпустить отказались. (Эдвард работал тогда в Германии, и мне просто не с кем было оставить ребенка.)

Дело сдвинулось с мертвой точки лишь после вмешательства высокопоставленных французских чиновников. В четыре часа дня мне сообщили, что Марысин паспорт готов, а в полпятого я уже двигалась по направлению к Парижу. В машине ребенок и собака, в багажнике — впопыхах собранные вещи. Дом оставлен на Хонорату и кота.

Как только мы выехали за пределы Варшавы, машину начали останавливать военные патрули. Куда мы едем? В Париж... Они смеются, я показываю паспорт и отправляюсь дальше. Перед самым комендантским часом вдруг обнаруживаю у себя в сумке документы на чужую машину, зачем-то взятые накануне. Останавливаюсь у первого же патруля и заявляю офицеру: «Я уезжаю за границу, а эти бумаги нужно вернуть в Варшаву, отвезти на улицу Пулавскую и отдать пани Барбаре Пец-Слесицкой в собственные руки!» Как потом оказалось, назавтра на киностудию прибыл солдат и вручил перепуганной Басе документы.

Я переночевала на польской стороне в пансионате, в котором с 13 декабря не было ни одного постояльца. Хозяева приняли меня как родную — накормили, уложили Марысю спать, не рассердились, когда пес написал на ковер. Какой-то человек подарил мне два литра дефицитного бензина, чтобы я дотянула до границы.

Польские пограничники, увидав на рассвете ребенка, собаку, бардак в багажнике, не стали ничего проверять и пожелали мне счастливого пути. Зато по ту сторону границы начались осложнения: немцы потребовали справку о том, что псу сделаны прививки. Справка у меня была, но оказалось, что собаку следовало привить перед самым отъездом. Ничего страшного, говорят мне, — в час приедет ветеринар, сделает прививку и я отправлюсь дальше.

Полдня на границе с ребенком, не имея возможности даже выпить стакан чая (у меня не было восточных марок). А во Франции уже две недели ждет съемочная группа...

Я вернулась на польскую сторону. Выслушав меня, начальник нашего поста отправился на пограничный пост ГДР: «Видите ваш грузовик? Вон тот, что стоит там, у нас? А теперь посмотрите, что мы с ним сделаем, если она, — тут он указал на меня, — немедленно не поедет дальше вместе с ребенком и псом...» И я поехала, пообещав только привезти для ребенка пограничника лекарство (и, конечно, привезла).

Спустя двадцать два часа, глубокой ночью, я выключила двигатель на Пляс д'Этуаль. Я стояла прямо под знаком, запрещающим стоянку, но мне было уже безразлично. Я не стала никому звонить — ни Эдварду или Вайде, которые сни-

«Человек из мрамора»

мали тогда в Париже «Дантона», ни своему режиссеру или продюсеру. Просто свернулась калачиком на сиденье и заснула. Все спали — я, ребенок, собака... Я добралась до цели и чувствовала себя счастливой.

Начался самый странный период в моей жизни. В Польше военное положение, коллеги объявили телевидению бойкот, а мы с мужем, в компании друзей снимаем милый фильм на Лазурном берегу с прекрасными костюмами, среди миллионеров. Однажды после обеда мне принесли стенограмму заседания комиссии, принимавшей «Допрос». Страна, из которой прибыл сей документ, показалась нам с Эдвардом нереальной. Я помню легкий ветерок с моря, залитый солнцем лист бумаги в моей руке — и абсурдные, полные ненависти слова обо мне и моей роли: «Кто эта б... на экране? Что это за «аковский»[2] символ?»

В конце того года я возвращалась в Польшу. Одна. Эдвард с Марысей уехали раньше, а я еще заканчивала перезапись. Увидев мои номера и направление, в котором я ехала, каждый встречный — на бензозаправках, на границе, в дорожных барах — пытался любой ценой уговорить меня остановиться. Больше всего меня потрясла огромная надпись на стене, уже перед самой границей с ГДР: «Густав-Конрад[3], стой!» Автором ее был, по всей видимости, какой-то отчаявшийся поляк, в последний момент повернувший назад. Я на мгновение остановилась, а затем пересекла границу, перечеркнув, как орала в Париже моя агентша, «свою жизнь и карьеру».

В конце мрачного 1982 года на горизонте начал вырисовываться фильм, благодаря которому я приобрела совершенно новый опыт: «Любовники моей мамы».

Сначала позвонил Анджей Вайда и сказал, что я должна там сыграть. Впрочем, потом он передумал: мол, смотреть «Любовников...» приятно, но Агнешке из «Человека из...» рано играть подобные роли. Но это случилось позже, а тогда, сразу после звонка Анджея, появился сам Славек Пивоварский[4] и заявил, что Вайда велел пригласить меня. Оставил сценарий и ушел.

---

[2] «АК» — «Армия Крайова», буквально «Отечественная армия» — польская национальная военная организация, действовавшая в 1942—1945 годах в оккупированной немецко-фашистскими войсками Польше и подчинявшаяся польскому эмигрантскому правительству в Лондоне.

[3] Романтический герой "Дзядов" Адама Мицкевича, символ "польскости", стремления к независимости.

[4] Радослав Пивоварский (р. 1948) — режиссер, сценарист, актер.

Я много месяцев мечтала о таком фильме. В каждом интервью твердила, что самое главное сейчас — общечеловеческие ценности, это единственное, что нам осталось. Мне виделся фильм о любви, я даже уговаривала попробовать Вайду (он сказал, что сомневается в своих силах, — это, мол, слишком трудно). Анджей думал об экранизации романа «Над Неманом»[5] — это был бы фильм о любви, но и не только. Он был прав: когда фильм появился (снятый вскоре другим режиссером), он имел успех.

Я прочла сценарий «Любовников моей мамы» и поняла — это то, что я искала: история любви, но любви большей, чем банальное чувство, что связывает мужчину и женщину. Мне казалось, что ничего такого не было еще ни написано, ни снято. И, ни минуты не раздумывая, я приняла предложение.

Мы провели со Славеком множество вечеров, болтая, наперебой предлагая идеи и теряя голову от радости. Славек чувствует диалог, умеет объединить эмоцию и шутку, тронуть зрителя. В его первом фильме Yesterday было все — и гениальные идеи, и простота, и трагизм, и шутка, и мелодрама, и жизненная правда. Мне вспомнилась одна из героинь этого фильма, отношения которой с мальчиком Пивоварскому удалось изобразить красиво, тепло, необычно, — даже жалко, что фильм о другом. Мне казалось, что передо мной сидит режиссер, которого я ждала.

Начались съемки. Спустя пять дней я поняла, что великого фильма не получится — режиссер слишком мною доволен. Киноактер так устроен, что играет, в сущности, для режиссера — своего первого зрителя. Если режиссеру все нравится, зачем искать новые решения? При работе над «Любовниками» каждый съемочный день начинался и заканчивался восхищенными возгласами. Радостное сотворчество людей, которые нравятся друг другу, обладают схожим чувством юмора, наслаждаются общим делом. Но необходим человек, который обеспечит дистанцию, некоторый рационализм, дисциплину мысли.

Конечно, некоторые сцены могли родиться только в такой атмосфере. Я люблю эту картину, но каждый раз ощущаю какую-то горечь — где-то мы допустили ошибку, получился лишь набросок. А жаль, потому что идея нетривиальная и можно было сделать фильм мирового уровня, понятный не только польскому зрителю.

Нам удалось превратить первоначальный замысел в нечто значительно более смелое и яркое, но фильм все же словно повис в воздухе, остался незавершенным. По ходу съемок нам открывался другой путь, а мы продолжали снимать в соответствии с прежним сценарием. Славек не стал ничего менять, а надо было. Мы оба — и режиссер, и я — оказались недостаточно проницательны. Быть может, и недостаточно настойчивы.

Но хотя мне и жаль, что не удалось достичь большего, я все же очень люблю этот фильм. На то есть и личные причины — я делала его, в частности, для Марыси.

С самого раннего детства дочь вела себя рассудительнее меня — она помнила обо всем за нас обеих, логичнее рассуждала. Ей было года четыре, когда в машине она в последний момент поинтересовалась, не забыла ли я о бензине (разумеется!). В другой раз мы отправились покупать землю для цветов, и когда я уже сидела за рулем, Марыся спросила, не оставила ли я покупки в магазине — ей так почему-то показалось (так оно и было).

Пока Марыся была маленькой, меня мучило чувство вины — я постоянно осложняю ребенку жизнь. Этим фильмом я хотела попросить у дочери прощения. Мне казалось, надо объяснить, Марыся простит, поймет, ведь ей уже десять лет.

И вот фильм идет в кинотеатрах четвертый месяц, а ребенок все еще его не видел. Все подружки посмотрели, а Марыся нет. Девочка слушает их рассказы, но сама, по ее собственному выражению, филонит. Наконец я не выдержала и прямо попросила ее об этом. Она говорит: «Ладно, может, в воскресенье найду время». Наступает воскресенье. Молчание. Я не выдерживаю: «Ну пожалуйста, сходи, я дам тебе тысячу злотых» (это была тогда большая сумма). «Ладно». Через два часа возвращается — и ни единого слова. Молча прошла мимо меня в передней, взяла собаку и отправилась гулять. Как это ни было унизительно, когда

[5] Социально-психологический роман Элизы Ожешко (1841—1910), в котором присутствует тема восстания.

она вернулась, я спросила, понравилось ли ей. В ответ Марыся раскрывает ладошку и говорит: «Тысяча злотых». Вот так воспринял «Любовников моей мамы» самый важный для меня зритель...

Быть может, в ней заговорила ревность к тому мальчику?

А мальчик оказался очень умным актером. Дело в том, что киноактер должен знать определенные технические правила — нередко даже профессионал, имея лишь театральный опыт, не способен с ними совладать. Хотя на самом деле требования простые: играть надо вправо, влево или за камеру, значение имеет только половина лица, рука или какой-то отдельный момент во всем кадре. Мальчик все это сообразил моментально. Кроме того, он великолепно имитировал интонацию. Ему достаточно было один раз услышать. Я показывала, как можно произнести ту или иную фразу, и он повторял абсолютно точно, даже лучше. Однажды в ответ на какое-то замечание Славека он возразил, что сам знает, как это сыграть, и, действительно, все сделал замечательно.

Мне бы хотелось когда-нибудь повторить подобное кинопутешествие со Славеком Пивоварским. Сокровенная мечта — сыграть в любовной комедии с Юреком Штуром[6], которого я обожаю и очень высоко ценю. Пара одиноких, очень разных людей, которые решают быть вместе, хотя все обстоятельства против них. На такую сюжетную канву можно нанизать множество ценных наблюдений. А сценарий написал бы человек, любящий людей подобно Славеку, — сегодня это качество встречается все реже.

Получается, что в основном я играла тогда, когда велел Вайда, — вот и с фильмом Вальдека Кшистека[7] «Пауза» получилось то же самое.

Прекрасный сценарий — и скучный (как мне кажется) фильм. Я не высидела даже первый просмотр. Он проходил в краковском киноклубе: старшее поколение было в восторге, молодое скучало. Я тоже.

Вероятно, дело в том, что мы неудачно выбрали место. Прочитав сценарий, Эдвард посоветовал поместить дом, в подвале которого скрывается бежавший из сталинской тюрьмы герой, не на пустынной улочке, а в центре города. Думаю, он был прав: если бы за подвальным окошком мелькали чьи-то ноги, проезжали машины, бегали собаки, раздавались звуки улицы, «температура» фильма оказалась бы совершенной иной — зритель ощутил бы висящую в воздухе опасность. В полуметре от земли можно было воссоздать всю тогдашнюю реальность.

Наверное, дебютанту не хватило смелости. Я «вывязывала» свою роль, словно кружево, а Юрек Радзивилович[8] развлекался, словно выполняя ученические упражнения. От скуки мы сочинили справочник под названием «Юный актер». Например, пункт «Как играть выход из больницы после ночного дежурства» гласил: «Переступить порог, остановиться, посмотреть на небо (камера показывает взлетающих голубей), покрепче перехватить сумку и начинать движение с правой ноги». Разработку пункта «Как играть врача» поручили Анджею Лапицкому[9]. К каждому экземпляру должны были прилагаться ручное зеркальце и билет на фильм «Пауза».

Мы вовсе не желали Кшистеку зла — я люблю этого режиссера, доверяю ему и как актриса чувствую себя на его съемочной площадке в безопасности. Для актера это важно. Недавно Марысю пригласили попробоваться на главную роль. И хотя в душе я молилась, чтобы ее не взяли — это совсем не то будущее, которого я хотела бы для своей дочери, — голос крови заставил меня дать ребенку несколько «ценных советов». Как оказалось, я лишь немного перефразировала и развила слова моей бабушки. Все мои рекомендации уместились в двух предложениях: «Доченька, никогда не верь псу, коню, мужчине и... режиссеру. Играй только то, что сама чувствуешь и понимаешь, тогда получится хорошо».

---

[6] Ежи Штур (р. 1947) — актер театра и кино. Снимался в фильмах Кшиштофа Кесьлёвского, Кшиштофа Занусси, Юлиуша Махульского, Анджея Вайды. В 1994 году дебютировал как режиссер («Список прелюбодеек», «Любовные истории» и другие).

[7] Вальдемар Кшистек (р. 1953) — кинорежиссер.

[8] Ежи Радзивилович (р. 1950) — актер театра и кино. Снимался в фильмах Анджея Вайды, Кшиштофа Кесьлёвского.

[9] Анджей Лапицкий (р. 1924) — польский актер и режиссер театра и кино (в частности, снимался в фильмах Анджея Вайды "Все на продажу", "Пилат и другие", "Земля обетованная").

Самым приятным в работе над «Паузой» было общение с Юреком Радзивиловичем. Мне кажется, это совершенно удивительный человек — и очень мне близкий. При звуках имени «моего Биркута» у меня теплеет на сердце. А у него? Наверное, не случайно куст, посаженный Юреком перед моим домом, вырос выше других...

«Вечерник» был написан по заказу Анджея Вайды для театра. Но из-за цензуры пришлось играть пьесу в костеле. Ситуация, о которой идет речь — ночь, когда Ученики, потеряв надежду, все же чего-то ждут, — была очень близка тому, что переживали мы сами как общество, как нация. Аналогии напрашивались сами. Пьесу за две недели сочинили Анджей Вайда и Эрнест Брылль[10]. Я знала, что роль Марии Магдалины предназначена мне.

Мы собирались играть «Вечерник» в «Атенеуме», но спектакль был запрещен. Полгода Вайда добивался разрешения, между тем подошла Пасха, и Анджей вдруг решил, что пьесу нужно ставить в костеле и играть именно во время праздников.

Недостроенный костел на Житной, уникальные декорации — неоштукатуренные стены, цементный пол, серый свод. У нас было, кажется, всего двенадцать репетиций — слишком мало, чтобы выучить такой огромный и сложный текст. Вокруг постоянно что-то происходило, отвлекая и не давая сосредоточиться: то принесли посылки (прибыл грузовик с благотворительной помощью из-за границы), то заглядывают дети, пришедшие на урок Закона Божьего, то женщины моют полы. Наши хозяева были доброжелательны, дружелюбны, великодушны, но, разумеется, они понятия не имели, что такое работа в театре. Время в костеле течет иначе. Если нужна была доска, ее, конечно, приносили, но не сразу, не спеша. К чему беспокоиться — ведь зрителям наверняка понравится и так!..

Ксендз Войцех здорово натерпелся с нами — особенно со мной (он даже шутил, что после меня придется заново освящать костел). За кулисами в этой суматохе звучали самые разные слова, в том числе так называемые непарламентские — и уж тем более нецерковные — выражения.

Этот спектакль нельзя назвать вполне профессиональным, особенно первое представление. Не помню, чтобы я когда-либо чувствовала себя столь неготовой к премьере. Но атмосфера того вечера ни с чем не сравнима. Я пропускала текст целыми страницами, говорила что помнила, а остальное добавляла от себя. В стихах!

Единственное, что я произнесла слово в слово, — это монолог Марии Магдалины, когда она увидела Христа. Он и сегодня — из самых моих любимых. Текст написан восьмисложником, который сам ведет актера — торопливо, словно чуть запыхавшись. Это прерывающееся дыхание Брыллю удалось ввести в ритм текста — гениально!

После спектакля Эрнест принялся меня утешать — мол, не переживай, ничего страшного, что забыла текст, все равно получилось прекрасно. Быть может, правда? Во всяком случае, у меня было ощущение, что я парю над землей. Позже Ломницкий сказал: «Тебе удалось взять такой высокий и чистый тон, какого я никогда не слышал».

Это был театр несколько любительский, неорганизованный. У нас не было уборных, приходилось самостоятельно следить, когда и кому выходить на сцену. А это деталь весьма существенная, потому что в «Вечернике» главный элемент — дверь: все внимание зрителя сосредоточено на том, кто входит и какую весть несет. Дополнительную выразительность спектаклю придавал доносившийся снаружи уличный шум. Тогда по городу постоянно курсировали милицейские рафики и «скорые» — потрясающий звуковой ряд! Но удивительнее всего был сам текст. Мы произносили его так, словно — не постесняюсь высоких слов — на нас снизошло вдохновение.

Произносили... Точнее сказать, кричали, ведь перед нами сидела и стояла плотная толпа людей, поэтому, чтобы последние ряды хоть что-то услышали, приходилось сильно повышать голос. Вайда предупредил, что в случае возможной провокации — будь то петарда, слезоточивый газ, дымовая завеса — мы должны продолжать. Ведь зал не отвечал элементарным требованиям безопас-

[10] Эрнест Брылль (р. 1935) — польский поэт, прозаик, драматург, переводчик.

ности. В него вел один узкий проход: вспыхни вдруг паника, толпа бросилась бы к дверям — центральной точке сцены — и затоптала бы нас.

Спектакль записали на видео заграничные телевизионщики, у которых позже Анджею удалось взять пленку и смонтировать фильм. Представление быстро превратилось в легенду, в том числе за границей — где бы я потом ни появлялась, меня расспрашивали о «Вечернике».

Дав пять спектаклей во время пасхальных праздников, мы сделали трехнедельный перерыв, затем в другом составе играли еще пять раз. После «Вечерника» меня, как и всех, вызвали наверх «для беседы» и попытались объяснить, как плохо я поступаю, играя в костеле. Я ответила, что нет такого места, в котором я не стала бы играть, если меня об этом попросит Анджей Вайда. Впрочем, со мной разговаривали вполне любезно. Оказывается, без актрисы Кристины Янды они просто не мыслят своего существования! При этом мне напоминали — разумеется, исключительно по дружбе, — что в Чехословакии и более великие актрисы, чем я, работают подавальщицами. Со мной, мол, это тоже могло бы случиться... Еще их интересовало, что же такого необыкновенного я вижу в столь посредственном режиссере, каким является Вайда. С другими разговаривали куда более жестко.

Теперь, по прошествии стольких лет, мне трудно оценить те десять спектаклей с профессиональной точки зрения. И свою роль также. Можно ли это вообще назвать ролью?

Я валилась с ног от усталости, один раз упала в театре в обморок. Я играла тогда в «Воспитании Риты», в Лодзи снималась в «Любовниках моей мамы», а тут еще «Вечерник». Однажды случилась забавная история, которую, впрочем, я проспала. Мы со Славеком Пивоварским ехали после спектакля в Лодзь на съемки, и я заснула на заднем сиденье. Оказывается, нас остановил патруль. Милиционеры хотели открыть багажник, но тут вышел таксист и шепотом произнес: «Господа, потише — здесь спит пани Янда. Она устала, играла после обеда в костеле на Житной, в «Вечернике». Якобы милиционеры на цыпочках подошли к заднему стеклу, взглянули на пани Янду и на цыпочках же удалились.

Я боялась милиции. В самом начале военного положения мы снимали на Балтийском побережье «Внутреннее состояние» (режиссер Кшиштоф Тхужевский). Я играла женщину, отправившуюся в самостоятельное плавание и совершенно растерявшуюся после объявления военного положения. В основном действие происходило в порту, где мы постоянно находились под наблюдением отряда милиции. По роли мне приходилось часто плакать. Однажды я крикнула гримерше: «Пожалуйста, слезы на площадку!» Разумеется, я имела в виду глицерин. Милиционер услышал и спрашивает: «Так, может, газ пустить? Прикажете стрелять, пан режиссер?» Это была, конечно, шутка, но шутили они почему-то всегда в подобном стиле.

Я рассказала об этом на какой-то вечеринке. На следующий день — звонок в театр, меня вызывают «для беседы»..Я тогда как раз собиралась в Канн с немецким фильмом Bella Donna. А они тут мне говорят: «Мы не выдадим вам паспорт, потому что вы рассказываете глупости, которые потом разносят по всей Варшаве». Паспорт я в конце концов получила — они просто хотели меня попугать. Но зато возле моей фамилии появилась «галочка».

Я узнала об этом от таможенника на аэродроме. Он прошел мимо меня словно бы невзначай и, буркнув: «У вас галочка возле фамилии», пошел дальше. Что за «галочка»?! Через пару минут я снова с ним столкнулась. Теперь — тоже словно бы невзначай — он выразился так: «Если у вас есть что-нибудь недозволенное, сделайте так, чтобы оно растворилось». И предложил мне пройти в отдельную комнату для личного досмотра. Тогда я и поняла, что такое эта «галочка».

Меня проверяли целый год — летела ли я на самолете или ехала на машине. Позже, не услышав привычного «Пани Янда, пройдите для личного досмотра», я даже чувствовала себя неуютно. Кстати, это имело свой плюс — я наконец купила себе хорошее белье: если уж обязательно надо раздеваться перед таможенницами, пусть они хоть посмотрят на что-нибудь красивое. Белье я покупала у «Пальмерса», не жалея денег. Однажды мы возвращались из какой-то поездки с Крысей Захватович-Вайдой — и, разумеется, раздалось: «Пани Янда, пройдите для личного досмотра». Крыся оскорбилась: «Почему это только ты?!»

Так что в конечном счете я не держу зла на свою «галочку».

«Человек из железа»

Совершенно свободна

Роль «дьявола в юбке» первым мне предложил Кшиштоф Занусси — именно у него я сыграла порочную героиню в фильме «Все, что мое». Ангелом была Майя Коморовская — мать юноши, решившего связать свою жизнь со зрелой женщиной — «исчадием ада».

Все говорило в пользу этой картины — режиссер, партнерша, оригинальный замысел. Я никогда не играла в фильме, изначально предназначенном для узкого круга зрителей. Меня беспокоил лишь характер героини.

Я позвонила Вайде и поделилась своими опасениями. Помню, в свое время Анджею очень понравилось — он даже говорил об этом по телевидению — одно мое интервью, где я сказала, что могу подписаться под каждым словом, произнесенным с экрана. Я боялась, что фильм Занусси может подорвать доверие к образу, вылепленному Вайдой — с моим участием — в «Человеке из мрамора» и «Человеке из железа». Мне не хотелось, чтобы Занусси испортил Анджею его игрушку, но одновременно привлекала возможность спрыгнуть с полки под названием «кино Анджея Вайды». Впрочем, потом оказалось, что моя роль Вайде очень понравилась, — он сказал, что наши с Майей героини глубоко его тронули, жаль только, что фильм, в сущности, остался наброском.

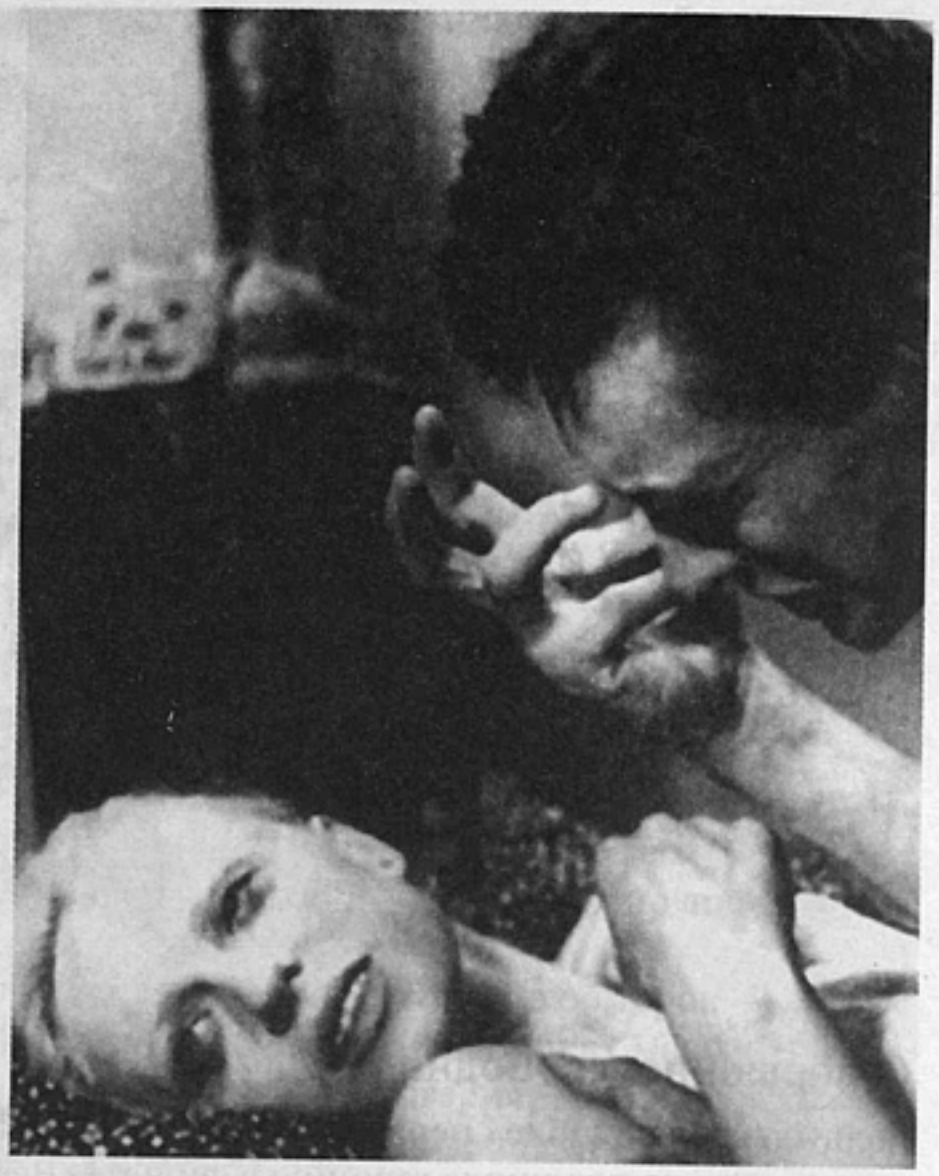
Я должна была играть цензора — чуть ли не агента КГБ. В конце концов я пришла к выводу, что могу согласиться на эту роль: моя репутация в кино сложилась, и можно себе позволить быть только актрисой. Занусси «дал гарантию» — пообещал, что моя героиня не будет говорить ничего, что бы полностью перечеркнуло мой прежний устоявшийся образ. Кроме того, я подумала, что могу защитить, во всяком случае, понять женщину, которую мне предстояло вывести на экран.

Фильм был импровизацией от начала до конца: сценарий, правда, существовал, но исключительно у режиссера под мышкой — никто, кроме него, текста не видел. Мы снимали десятиминутные сцены, не имея готовых реплик — лишь обрисованную в общих чертах тему. Далеко не каждому актеру выпадает такой шанс. Каким-то таинственным образом Занусси умел вызвать в нас нужные реакции, хотя на первый взгляд предоставлял всем исполнителям полную свободу.

Фильм «Все, что мое» помог мне кое-что понять в своем собственном характере. В одной сцене я заявляю матери парня — героине Майи Коморовской, — что не собираюсь отказываться от ее сына. Та разражается потоком слов, а я отвечаю лишь одно: да, я понимаю, что она мечтала о другой жене для своего мальчика. При этом я ем джем прямо из банки. А доев, встаю и выхожу. Этот жест означал что-то вроде: «Я сама решу, как мне быть». Расскажу о том, как родился этот эпизод.

Я встала и вышла тогда совершенно неожиданно даже для себя — просто потому, что вдруг ощутила какую-то бесконечную внутреннюю свободу. В сце-

нарии ничего такого не было — камера продолжала снимать, можно было играть дальше. Однако я поднялась и ушла. Всегда ощущала зависимость от звука камеры, привязанность к ней, а тут вдруг взяла и исчезла из кадра. Ушла с экрана! Раньше мне такое и в голову не могло прийти. В это мгновение я поняла, что ни от кого не завишу — профессионально, нравственно.



«Дирижер»

Парня, за которого на экране сражались мы с Майей Коморовской, играл Артур Змиевский. Занусси не сказал ему, чью сторону тот должен в конце концов принять — матери или подруги. Все зависело от нас. Опытные актрисы — и молодой актер, делающий свои первые профессиональные шаги. Мы играли свободно, не без любопытства наблюдая за мальчиком и угадывая по его реакциям, кто из нас выигрывает. Я чувствовала, что ему ближе «моя» точка зрения, что он не хочет меня бросать. Однако затем мне пришлось на несколько дней прервать съемки, а Артур с Майей продолжали сниматься. Вернувшись, я поняла, что проиграла: Коморовской удалось убедить юношу, что наш союз не имеет будущего. Я поняла, что история должна закончиться моим поражением.

На экране, к счастью, не заметна одна специфическая деталь, несколько затруднявшая работу. Дело в том, что к началу съемок я была на пятом месяце беременности, а к концу — на шестом. Между тем в фильме есть постельная сцена. Камера не показывала меня ниже груди, но сама-то я знала, как выгляжу. Для меня — женщины — это был один из самых трудных моментов в жизни, и я горжусь тем, что актриса победила.

Впрочем, подозреваю, что не одной мне пришлось трудно. С середины фильма отношения с героем фильма носят эротический характер. Артур Змиевский младше меня на четырнадцать лет, к тому же он мой студент. Так что после каждого поцелуя он спрашивал: «Так хорошо, пани профессор?» В конце концов я не выдержала и попросила его оставить «пани профессор» хотя бы в постели.

Фильм «Все, что мое» был для меня фантастическим — с профессиональной точки зрения — приключением. А съемки в «Декалоге», напротив, — задачей очень легкой и в этом смысле скучной.

Вообще-то, Кшиштоф Кесьлёвский дал мне на выбор три фрагмента — я сама выбрала самый, как мне представляется, слабый и спохватилась уже только во время съемок. Будь на месте Кшиштофа кто-нибудь другой, я бы попыталась заставить его изменить сценарий, но Кесьлёвский — из тех режиссеров, которые точно знают, чего хотят. И я подумала, что эта история зачем-то нужна ему именно в таком виде.

Оператором был Эдвард. Работалось нам прекрасно — без споров, без криков, без скандалов. Мы соглашались со всеми замечаниями режиссера (они были всегда очень точны), а тот анализировал и понимал наши предложения. Казалось, для Кесьлёвского это просто приятные дружеские встречи.

«Декалог» повсюду пользовался огромным успехом — об этом фильме говорили, что он «покорил весь мир». К своему удивлению, за границей я встречала восторженных критиков, зрителей, продюсеров. Вероятно, стоит в очередной раз задуматься о том, насколько точными оказываются порой мои прогнозы...

Как я была звездой

Однажды мне довелось побывать кинозвездой с Сансет-бульвара...

Это было так: главная роль в немецком фильме с бюджетом 24 миллиона марок (ведь кинозвезды снимаются только в дорогих фильмах!), восемь месяцев съемок в США, аренда казино в Лас-Вегасе (можете себе представить, сколько это стоит!), съемочная группа из восьмидесяти немцев и сорока американцев... Увы, не могу поразить читателя громкими именами, потому что самое громкое оказалось у меня — ведь я и была звездой.

Итак, Лос-Анджелес, отель «Мондриан» на Сансет-бульваре. Изматывающий съемочный день — для всех, кроме меня. От меня требуется лишь пробежать по улице, спасаясь от кого-то или чего-то. Просто молча пробежать по Сансет-бульвару и... хорошо выглядеть. В общем, ничего сложного. Но для всей группы день кошмарный: в кадре весь Лос-Анджелес (а немецкие законы запрещают показывать на экране вездесущую рекламу), толпы статистов, арендованные машины, группа японских туристов для украшения эпизода.

Все и всех необходимо расставить по местам, синхронизировать, проверить — в общем, многие тысячи марок. Немцы и американцы провели уже три ночных совещания, в сотый раз обсуждая каждую деталь «операции».

Дело в том, что я должна бежать на фоне заходящего солнца, а это можно снять лишь в течение десяти минут.

Съемочная группа в полном составе, полиция, все целый день усиленно готовятся к съемке. Я — загримированная и одетая — жду в гостиничном номере. Есть и дотрагиваться до лица нельзя — испорчу макияж, двигаться нельзя — помну костюм... Можно только ждать. Проинструктировав меня таким образом, гример и костюмер удаляются вниз, к статистам. Посидев какое-то время неподвижно, я начинаю размышлять, нельзя ли все же попить водички — в конце концов, губную помаду в случае чего я потихоньку поправлю самостоятельно. Затем я беру книжку, присланную кем-то из польских приятельниц, «Эффи Брист» Теодора Фонтане. Проходит шесть или семь часов... Я сижу неподвижно, с пылающими щеками, забыв где и зачем я нахожусь.

Внезапно в комнату врываются гример, костюмер, администратор. Последняя страница... письмо героини... Я захлопываю книгу. Они бросаются ко мне, поправляют макияж, костюм и тащат на съемочную площадку, где уже все готово и ждут только меня. Все еще не в себе, я добегаю до «линии старта», мне показывают, куда бежать. Солнце в кадре, уличное движение остановлено полицией, все ждут знак режиссера — и тут вдруг я разражаюсь рыданиями, охваченная какой-то совершенно непреодолимой тоской. Разумеется, тушь тут же размазывается. Подлетает гример, но я не могу успокоиться. Щеки пылают, волосы растрепаны, глаза красные... Снимать нельзя. Издалека кричит недоумевающий режиссер. Гример объясняет, что потребуется примерно двадцать минут, чтобы снова привести меня в порядок. Солнце выходит из кадра, все в ярости и ломают голову, как быть. Режиссер и оператор требуют солнца, следовательно, все откладывается на следующий день.

К черту летит весь день, жуткие деньги. Полиция начинает разбирать «передвижную съемочную площадку». Статисты, простоявшие, пробегавшие и проходившие несколько часов на репетициях, рассаживаются в автобусы и уезжают. А я сижу на камне на Сансет-бульваре и рыдаю. Опухшая от слез, совершенно расклеившаяся, несчастная и потерянная.

Ко мне бросаются режиссер, группа, все орут — я не отвечаю. Наконец Клаус, мой гример, говорит, что я читала какую-то книгу, — может, она меня так расстроила? Мне ужасно жаль саму себя, героиню книги... в сущности, я уже сама не знаю, кого и что оплакиваю.

«Что за книга?!» «Эффи Брист», — отвечаю я сквозь слезы. И тут раздается дикий хохот. Смеются все, начиная с режиссера.

Оказывается, эта книга входит в программу по литературе для немецких школ в качестве одного из самых сентиментальных романтических романов. Это любимое чтение девочек-подростков — в общем, то же самое, как если бы я рыдала, прочитав «Аню с Зеленого холма».

Мне повезло, что я их рассмешила и что случайно мне в руки попала именно немецкая книжка, — в противном случае последствия могли бы оказаться для меня весьма печальными.

Вот так я побывала звездой с Сансет-бульвара, так я снималась в самом сердце Голливуда.

Пятидневная любовь

Эта чудесная любовная история и в самом деле продолжалась всего пять дней.

Мне двадцать лет, я впервые за границей, в Будапеште. Я закончила первый курс Варшавской театральной школы, и меня называют надеждой польского театра. Нас с Эмилианом Каминьским послали на съезд социалистической молодежи.

В первый же день, спустившись в холл общежития, я остановилась, словно пораженная громом!

На скамейке в ожидании кого-то или чего-то сидел Он — в белых, слегка помятых поплиновых штанах и вытертой красной вельветовой рубашке, загорелый, серьезный, слегка небритый... Копна черных кудрей, изящные ступни в стоптанных сандалиях. Потрясенная дивной картиной, я застыла у подножия лестницы. Когда он посмотрел на меня, я поняла, что гром поразил и его. Мы немедленно повернулись друг к другу спиной и разбежались в разные стороны.

Программа съезда была рассчитана на неделю. На заключительном концерте я должна была спеть Surabaja, Johnny, поэтому других занятий, кроме ежедневных репетиций с аккомпаниатором, у которого вместо музыки Вайля неизменно выходил чардаш и которому я тщетно пыталась передать дух Брехта, у меня не было. Я участвовала во всех встречах, предусмотренных программой съезда.

В Будапеште собралось около тысячи «надежд» социалистических отчизн, главным образом, разумеется, из Советского Союза. С польскими «надеждами» я вообще не общалась: мы с Эмилианом приехали выступать — и хватит с нас! Другие ходили на рабочие встречи, семинары, лекции, инструктажи, конференции, а мы — на экскурсии, дискотеки, балы (кстати, недоступные для «надежд» Вьетнама), совместные обеды (которые советским «надеждам» подавали в отдельном зале), прогулки на пароходике по Дунаю (советская молодежь плыла на первом катере — самом большом!).

Во время всех этих мероприятий мы с моим тайным возлюбленным украдкой высматривали друг друга в толпе, встречаясь взглядами над тысячами голов. Эмилиан был в ярости, потому что я постоянно подсылала его к предмету своих чувств: то с картой Будапешта и просьбой найти несуществующую улицу, то с идиотскими вопросами — например, о времени начала мероприятий или о том, как будет «среда» по-венгерски... Оказалось, что зовут юношу Петер Футо, он математик, аспирант будапештского Политехнического института. На съезде работает переводчиком при советской делегации, говорит на пяти или шести языках, постоянно занят своей группой. В конце концов на четвертый день мы вдруг столкнулись нос к носу с тарелками гуляша в руках.

Петер (по-русски): «Как получается, что мне ни разу не удалось тебя встретить?» Я (на том же языке, сокрушаясь, что никогда не относилась серьезно к урокам русского) намекаю, что тоже целыми днями искала его. И — началось!

Советским делегатам, обсуждавшим будущее строительства социализма и роль молодежи в этом процессе, пришлось в дальнейшем управляться без переводчика, потому что последний посвятил все свое время обучению меня венгерскому. Остров Маргариты, Буда, Пешт, прогулки, концерт группы «Локомотив GT», любовь, поцелуи, молчание, мороженое, солнце... И разговоры — по-русски.

Он умоляет (по-русски) остаться, бросить все и поселиться с ним в Будапеште. Я отвечаю (по-русски), что не могу — мол, театр, язык, профессия, будущее, долг, сцена... и предлагаю уехать со мной в Варшаву. Петер объясняет, что он еврей, что Польша — антисемитская страна, а к тому же, мол, профессия, язык, институт... Заклинания, мольбы, просьбы. Все — по-русски! Наконец — слезы, ночь, отъезд, поезд... Петер на машине мчится рядом с поездом и кричит — уже по-французски: «Я еврей... Я боюсь твоей страны!»

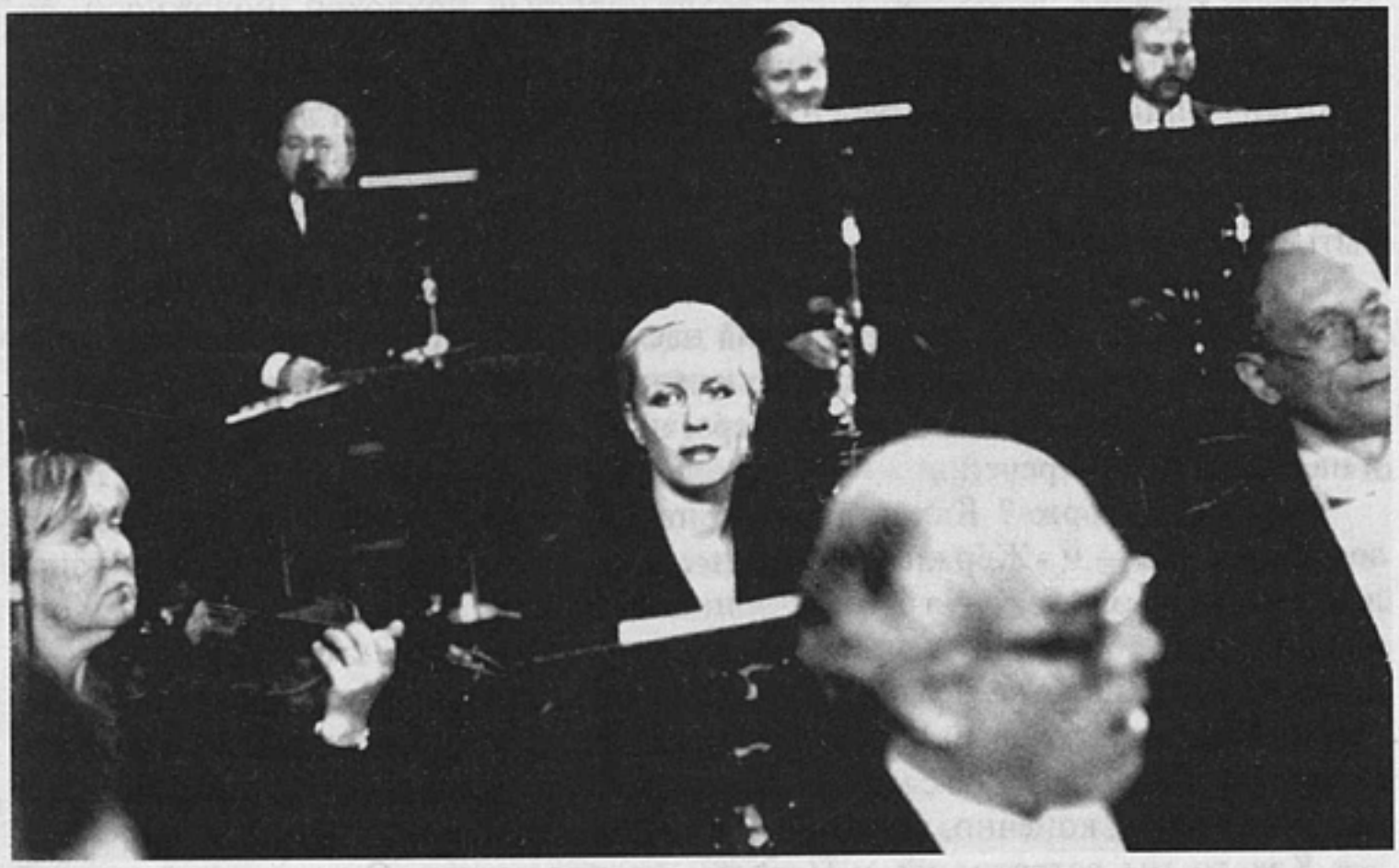
Утром в Варшаве я — зареванная и опухшая от слез — гляжу на свой город совершенно новыми глазами и ищу на улицах антисемитов.

Два года мы писали друг другу письма. Умоляли и объясняли — по-русски. На третий год переписка прекратилась, я добилась первых успехов на сцене и — забыла.

Десять лет спустя, уже будучи достаточно известной актрисой, я приехала на месяц в Будапешт на съемки «Дневника Зеленой Птицы», моего первого фильма с Иштваном Сабо. Первое, что я сделала, — попросила администрацию студии найти Петера Футо, который десять лет назад был аспирантом в Будапештском политехническом институте и знал меня как студентку Варшавской театральной школы.

Проходит неделя. Моя переводчица ежедневно звонит в администрацию, справляясь о результатах поисков. Ей отвечают вежливо, но уклончиво. Оказывается, в Будапеште живут около двух десятков Петеров Футо — инженеров, рабочих, врачей, неизвестно кого — но ни один (!) не признается, что знаком со мной. Большинство из них (вероятно, взяв трубку в присутствии жены) заявляют, что впервые слышат это имя и поспешно нажимают на рычаг. Затем почти каждый перезванивает и долго расспрашивает, как я выгляжу, в каком это было году, сколько мне лет, брюнетка я или блондинка, действительно ли я актриса и сколько зарабатываю. Начинается нашествие Петеров Футо на киностудию — особенно настойчив работник городского управления по санитарии!

Я, недоумевая, поскольку ничего об этом не знаю, продолжаю торопить работников киностудии — в результате последние начинают меня избегать.



«Декалог II»

В гостинице и ее окрестностях я начинаю замечать странных мужиков, разглядывающих меня из-за колонны, из-за угла коридора, с противоположной стороны улицы. Они наблюдают, как я сажусь в служебную машину, расспрашивают обо мне администратора отеля. Один несколько дней подряд дежурит на улице с подзорной трубой — тут уж я по-настоящему впадаю в панику. Рассерженная и удивленная, рассказываю о своих проблемах администрации, а те мне — о своих. Умирая от смеха, мы отправляемся на съемки в Австрию и забываем обо всем. Хотя, честно говоря, я до конца поездки чувствовала себя идиоткой — подумать только, баба, которую никто не хочет...

Проходит еще пять лет.

Мы с Юреком Штуром на гастролях в Риме — играем в спектакле «Бал манекенов». Однажды вечером я бегом покидаю сцену (меня ждет ужин с друзьями), влетаю в уборную и возле зеркала вижу... своего Петера Футо! Некрасивый, приземистый, упитанный... Он бросается мне на шею, восхищается моей игрой, выкрикивает что-то по-английски. Высвобождаясь из его объятий, я (по-русски) объясняю, что не знаю английский. Он спрашивает, какой язык я предпочитаю. Смущенная и скованная, не простившая унизительных поисков в Будапеште, я предлагаю французский. Слегка остыв, Петер говорит, что будет ждать

на автостоянке — я ведь не откажусь с ним поужинать? Мы отправляемся в тот же ресторан, где меня ждут друзья.

Садимся за столик. Официант зажигает свечи. Мы молча разглядываем меню. Петер рассказывает, что спустя четыре года после нашей встречи он бежал из Венгрии, захватив с собой свое компьютерное изобретение, которое дома отказались запатентовать. Теперь он американец, богатый человек, у него автомобили, дома и прочее... Он видел фильмы Анджея Вайды с моим участием... Спрашивает, сколько я зарабатываю и не хочу ли переехать в Штаты. Я отвечаю, что, мол, профессия, театр, язык...

Темы для разговора иссякают. Я с тоской поглядываю на друзей — те отлично проводят время, болтают, смеются.

Над нашим столиком повисает тишина. Мы заканчиваем ужин. Я догадываюсь, что следует попросить отдельный счет. Мы сердечно прощаемся и без сожаления расстаемся — теперь уже навсегда. Я присоединяюсь к польским друзьям и провожу роскошную ночь, рассказывая о Варшаве, театре, обо всем на свете. А утром решаю никогда больше никого не искать и ни к кому не возвращаться.

Но в душе я благодарна социалистической родине и школе за уроки русского языка, которые позволили мне пережить в юности одну из самых романтических историй!

Жорж

В костеле я обвенчалась только с ним — Юреком Радзивиловичем. После того как была снята сцена нашего венчания для фильма «Человек из железа», ксендз, участвовавший в съемках, отвел нас в сторону и спросил, нет ли у нас случайно серьезных намерений. Мы ответили, что нет. Тогда он облегченно вздохнул и сказал, что если бы такие намерения имелись, венчание, в сущности, могло быть признано действительным.

Нет, мы не собирались венчаться всерьез, но с самой первой встречи — в «Человеке из мрамора» — и до сегодня нас связывает нечто особенное. Мы видимся редко, почти всегда по делу, но каждый раз радостно кидаемся друг к другу, и никто и ничто, включая режиссера, не в состоянии помешать нам болтать и наслаждаться встречей...

Почему «Жорж»? Как только не перевирали его имя в разных точках земного шара — и «Жержи», и «Ержи», и «Юрак»... Но с тех пор как я узнала его по-настоящему — а это случилось в Париже, — он стал для меня Жоржем.

Юрек всегда был нелюдимом. Молчаливым, задумчивым, просто-таки мрачным типом, который при любом удобном случае утыкается носом в книгу. В течение многих лет я не слышала (как, впрочем, и кто-либо другой), чтобы он говорил — если, конечно, это не был текст роли.

Как-то мы встретились в Париже, на просмотре. Окруженный толпой гостей фестиваля и журналистов, улыбающийся, довольный, раскованный и... не умолкающий. Быть может, я сплю? Нет, он продолжает болтать — то по-французски, то по-английски, но неизменно страстно и оживленно. Спорит, возражает...

Потом я увидела, что Радзивилович с легкостью выдерживал полуночные эстетические дискуссии (всю жизнь нагонявшие на меня тоску) с художниками-авангардистами, теоретиками кино и театра, всякого рода сумасшедшими, воспринимающими реальность сквозь призму искусства, словом, традиционными посетителями подобных мероприятий. На рассвете Юрек вставал из-за стола и предлагал мне — смертельно усталой и скучающей — погулять по Парижу. И шел — растрепанный, с непокрытой головой, своей характерной походкой: выпятив грудь и отведя назад руки. Именно так Биркут — пьяный, с кирпичом в руке — идет в «Человеке из мрамора» в партком. Я глядела, как беззаботно он овладевает пространством, и не могла наглядеться... Надышавшись парижским воздухом, Юрек с улыбкой приглашал меня позавтракать — с таким видом, словно покупал целый мир.

А в Польше спустя совсем немного времени я вновь встретила грустного, одинокого нелюдима, этакого сонного, обиженного медведя. Затем, например в

Берлине, передо мной бонвиван, повеса, король жизни, мастер острот, обладатель ослепительной улыбки.

Во Вроцлаве, когда мы снимали «Паузу», я узнала другого Жоржа — нежного, спокойного, с едва заметной улыбкой устраивающего в моем гостиничном номере «домашние вечера». Это означало, что он приходит в тапочках, заказывает ужин в номер, включает телевизор и смотрит какой-нибудь футбольный матч или читает газету. Когда матч заканчивается и газета прочитана, тихонечко уходит. Во сколько — не знаю, потому что я к этому времени давно сплю. Мне эти вечера нравились, а ему, видимо, грустно было сидеть одному.

Так мы встречались — то в Польше, то за границей. И неизменно дома я видела нелюдима, а там — бесшабашного прожигателя жизни. Здесь — Юрек, там — Жорж.

Наконец однажды я пошла на «Дон Жуана», где играл Юрек. Иду за кулисы и вижу... Жоржа! Улыбающегося, раскованного, окруженного гостями. Не закрывающего рта! Ошеломленная, я наблюдаю за ним весь вечер — после спектакля мы еще отправляемся на банкет. И не верю своим глазам — да Юрек ли это? Неожиданно мне приходит в голову, что изменился не Радзивилович — изменилась Польша. «Человек из мрамора» и «человек из железа» просто жили в другой стране.

На следующее утро мы встречаемся поболтать и отправляемся на Новый Свет[11]. Завидев Агнешку и Биркута, прохожие улыбаются, а Жорж, вопреки обыкновению, не сердится, а тоже широко улыбается им в ответ — и шагает своей «парижской» походкой, выставив вперед грудь. Я говорю: «Знаешь, пожалуй, ты и есть доказательство того, что у нас в Польше наступил капитализм...»

Недавно мы встретились на съемках французского фильма в Закопане. Я с беспокойством ждала, что будет. Но нет, вот он — улыбающийся Жорж! Возможно, в этой Польше все-таки что-то действительно сдвинулось с места?

Как не курить в Нью-Йорке

Я отправляюсь на три дня в Нью-Йорк. В Америке я бываю довольно часто, но всегда вокруг друзья, коллеги, случайные знакомые, всегда кто-то организует мое время и решает мои проблемы — по собственной воле или по долгу службы. Дело в том, что я не говорю по-английски, так уж получилось. До сих пор это мне не мешало, но теперь я совершенно одна. Впрочем, я сама этого хотела.

Отель на Манхэттене. Я не курю уже почти двенадцать часов — с того момента как покинула Варшаву. В гостинице курить не разрешается. После часа внутренней борьбы я выкуриваю одну сигарету в ванной — гадость! Жуткая ночь — я не могу заснуть, смотрю телевизор, в четыре утра решаю выкупаться. Еще два часа пытаюсь читать, в шесть решаю отправиться позавтракать. Суббота. Безлюдный, холодный Нью-Йорк. Карты города у меня нет, я понятия не имею, где я. Попадаю в какой-то парк и застываю в изумлении: крохотный огражденный пятачок — и толпа людей с собаками. Люди друг с другом не разговаривают, собаки не дерутся. На каждого пса приходится двое хозяев. Я ничего не понимаю, но думаю, что в Польше было бы наоборот: на одного человека — две собаки. Что это было, не знаю по сей день...

Иду дальше, нигде ничего съедобного. Наконец сиротливый завтрак — замороженная яичница на булочке, подогретая в микроволновке. Отвратительно, но ничего другого я заказать не умею. Бреду дальше, время идет...

Я не курю уже восемьдесят часов. Поплутав, отказываюсь от идеи попасть в музей. Хочется спать, но в целом я довольна — впервые одна хожу по магазинам и универмагам, не курю уже девяносто часов. С удивлением отмечаю, что почти никто из женщин здесь не красит волосы, поэтому те, кому за тридцать, или седые, или с проседью. Все курят, гуляют, разглядывают витрины. А я не решаюсь — мне, видите ли, внушили в свое время, что женщине курить на улице неприлично. Вечером чудом попадаю к себе в гостиницу (визитку я забыла, и таксист с трудом понимает мое произношение). В гостинице обнаруживаю, что потеряла часы, а может, их у меня украли. Сколько я уже не курю? Хочется плакать. Я по-прежнему одна. Наступает ночь — не лучше предыдущей, к тому же я не знаю, который час.

---

[11] Одна из главных улиц в центре Варшавы.

Утром (как оказывается у столика администратора, в семь) я беру журнал с театральной афишей и ищу пьесу, которую весной мы собираемся репетировать в Варшаве. Знаменитый «Мастер-класс», посвященный Марии Каллас, с неизменным аншлагом идет в нью-йоркских театрах уже два года. Мой театр купил права, текст переводят специально для меня. Хорошо бы посмотреть спектакль на Бродвее. Я съедаю в каком-то кафе невкусный завтрак, беру такси, еду в театр. Все еще раннее утро. У касс огромная очередь. Оказывается, билеты продают на три месяца вперед. К окошку следует подходить по одному. За порядком следит грозный темнокожий охранник в мундире с золотыми галунами. Я даю себе слово попасть в зал любой ценой.

Проходит четыре часа, я стою в очереди — впервые в жизни так долго. Мое уважение и восхищение спектаклем и актрисой растут с каждой минутой. Воспользовавшись рассеянностью охранника, пару раз подхожу к кассе — похоже, подождать стоит: бывает, что заказанный билет не выкупают. Жду. Хочется посидеть, хочется есть, хочется курить. Уважение и восхищение возрастают. Около часа начинают приходить люди за билетами, заказанными полгода назад. Надеясь, что кто-нибудь за это время умер и, соответственно, не придет, я время от времени выскакиваю из очереди, подхожу к кассе и прошу: «Ван тикет, плиииз». Каждый раз меня с криком прогоняет обратно охранник (очередь, впрочем, тоже высказывает недовольство). Около двух, взволнованная, я понимаю, что передо мной еще несколько человек, а билеты закончились. Ноги болят, хочется есть. Со слезами на глазах я сообщаю охраннику: «Ай эм эктрис!» Что не производит на него ни малейшего впечатления, судя по интонации, он отвечает мне довольно презрительно.

В два начинается спектакль. Кто-то уходит, оставшиеся выстраиваются в новую очередь, надеясь на удачу вечером. Вдруг кассирша указывает на меня пальцем и — к моему изумлению — протягивает билет за 60 долларов. Я стою потрясенная, не в силах поверить в случившееся. Все дело в том, что я одна, а все хотят как минимум два билета (кто же ходит в театр в одиночку?). Вхожу в зал, спектакль уже начался. Я понимаю каждую фразу, потому что в Варшаве успела не раз обдумать польский перевод. Словно машина, анализирую каждую режиссерскую идею, каждую мелочь, каждое движение, особенности света и сценографии. Поразительная простота, экономия и точность. Актриса, играющая Каллас, — это что-то фантастическое, четыре раза за вечер у меня на глазах выступают слезы. Черт возьми, она играет спектакль уже год — два раза в день (до этого играла другая актриса)! И все равно великолепна! Не непредсказуема, а именно великолепна! Публика в нужных местах смеется, умолкает, волнуется — и я знаю, каким образом актриса добивается этого, на чем держится ее власть над залом. Все рассчитано, продумано, взвешено. В антракте я покупаю себе майку на память и диск с записью всего спектакля. После представления собираю брошенные между рядов программки и выхожу из зала, осознавая, что у себя мы не сможем повторить и половины этих простых эффектов — хотя бы световых — «по техническим причинам». Даже эффект полной темноты для многих варшавских театров лишь мечта. Беру такси. Молчаливая, голодная, снедаемая комплексом неполноценности, отправляюсь на репетицию: вечером мы играем... В зале тысяча человек. Никогда я так не волновалась. В зале сливки «польского» Нью-Йорка. Я пытаюсь сыграть как можно лучше, учитывая, что декорации сшиты из лоскутков перед самым отъездом, свет установлен в спешке, первую попавшуюся мебель привезли из польского консульства (она сильно отличается от той, к которой мы привыкли в Варшаве, поэтому приходится на ходу кое-что менять). У меня отказывают нервы, и в ключевой сцене я забываю текст.

После спектакля — прием. Меня засыпают комплиментами — больше всего зрителям понравился как раз тот момент, когда я забыла слова. Спрашивают, радуюсь ли я раздавшимся аплодисментам. Я пытаюсь объяснить, что в последний раз мы играли эту пьесу четыре месяца назад, что по разным причинам нам не удалось сыграть перед отъездом. «Вы вышли из положения великолепно, настолько обаятельно... Вы — чудо!» — слышу я в ответ. И думаю: «Получилось в очередной раз. Но я вовсе не хочу, чтобы так получалось. Я хочу, чтобы все бы-

ло профессионально, чтобы не надо было надеяться на спасительное чудо. Хочу, чтобы было так, как на Бродвее».

Bravo, maestra

Я работаю над «Мастер-классом». Все первое действие Мария Каллас прерывает учеников на первом же звуке. Она всем недовольна, словно не в силах выдержать профанации любимой музыки, с которой связаны ее величайшие триумфы, музыки, напоминающей певице о лучших мгновениях ее жизни.

Это восхищает, захватывает, я чувствую в этом что-то очень правдивое. И мне вспоминается история, случившаяся в Театральной школе, отношения с одной из самых необыкновенных женщин, которых мне довелось встретить в жизни, — профессором Яниной Романувной, великой актрисой, удивительной женщиной и чудесным педагогом.

Мы быстро поняли, что самое главное в ее занятиях — моменты, когда она играет сама, пародируя наши ошибки или показывая то, что трудно передать словами. Мы старались спровоцировать ее, выманить из-за столика, находя для этого тысячи предлогов, уловок и способов. Невозможно забыть, как гениально она учила нас пользоваться веером, шалью, двигаться в платье со шлейфом или во фраке. Однажды на занятиях она сыграла толстого больного Даума из «Панны Маличев-

«Любовники моей мамы»

ской»[12] с его богатой гаммой чувств (точно так же я никогда не забуду профессора Запасевича, который — раздраженный нашей беспомощностью — сам сыграл сцену безумия Офелии. И следует заметить, что трудно было представить себе Офелию более необыкновенную, беззащитную, беспомощную и несчастную).

Меня пани профессор не выносила. Я олицетворяла все, что ей не нравилось: современная, с короткой стрижкой, ужасно худая и плоская, в общем, девочка-мальчик, без очарования и даже тени того, что принято называть женственностью. Я постоянно слышала: «Ненаглядная моя Янда *(ах, это необыкновенное правильное «л», которого я так и не смогла добиться — просто не желала учиться, по глупости считая ерундой и пределом искусственности. Мне казалось, что это музейный экспонат, а ведь без этого звука Фредро и Мицкевич не звучат),* мало того что ты бездарна, у тебя еще и фамилия циркачки. Подкрасься *(я ходила совершенно без макияжа да, честно говоря, и вообще не очень-то за собой следила, ведь главным было «творчество»).* Подкрасься, а то у тебя такой вид,

[12] Пьеса Г.Запольской.

словно ты только что блевала. И как только парни с тобой целуются? Прошу на мои занятия приходить с макияжем и быть женщиной!»

Я не обижалась, потому что обожала ее. И покорно шла на занятия накрашенная, словно старый забор, в конце концов ее ассистент Петр Фрончевский провел со мной серьезную беседу, в которой дал понять, что я несколько переборщила.

Однажды нас спросили, что бы мы хотели сыграть на экзамене. Я тут же заявила: «Пигмалиона», сцену, в которой Элиза кидает тапками в Хиггинса. Пани профессор буквально окаменела, ведь Элиза в «Пигмалионе» и Эльвира в «Муже и жене» были величайшими, самыми блистательными ее ролями. Так что моя наглость — в глазах Романувны —переходила всякие границы. Элиза — олицетворение обаяния, женственности, а я... Она сказала: «Как хочешь, но даже самая способная и красивая студентка, какую я видела в стенах этой школы, Эва Вишневская, с трудом справлялась с этой сценой». На каждое занятие я готовила новый вариант эпизода — и ни разу его не сыграла. Чаще всего профессор прерывала меня в самом начале, потому что не нравилось ей абсолютно все. Даже то, что я надевала шляпку: «Стоп! Сними эту «уловку» с головы!» Или: «Стоп! Как ты ходишь! Элиза двигается маленькими шажками...» — и так далее. За два месяца мне не удалось продвинуться дальше первой фразы. Между нами началась какая-то необъявленная война. Она прерывала, я все больше ожесточалась. Перед каждым занятием студенты делали ставки — на какой минуте меня прервут.

Я прочитала все существующие описания игры Романувны, расспросила всех преподавателей, помнивших актрису в этой роли, о мельчайших деталях, просмотрела все фотографии. Я знала все. И решила сыграть так, как играла она. Я поспорила со всей школой на ящик вина, что в этот день доиграю сцену до конца. Народ улегся под дверью аудитории. Однокурсники напряженно ожидали развития событий.

Не успела я войти, как раздался вопль: «Стоп!»

Взрыв смеха, студенты в истерике катаются по полу, а пани профессор недоуменно интересуется, кто чихнул. Я не выдерживаю, начинаю орать и стучать кулаком по ее столу: «Ну почему? Почему? Это же несправедливо! Вы ни разу не дали мне сыграть эту сцену! Даже попробовать не дали! Два месяца! Почему вы меня прервали на этот раз?» А она невозмутимо отвечает: «Коврик лежал наизнанку!»

Спустя много лет мне предложили роль Эльвиры в «Муже и жене». Пожалуй, ни до профессора Романувны, ни после нее не было такой Эльвиры, какую она сыграла в знаменитом спектакле Богдана Коженевского. В архиве я отыскала двадцатиминутную запись — большей частью без звука. И я решила по возможности точно воспроизвести этот фрагмент. Как иначе я могу поклониться пани профессору?

Благодаря этой записи мне удалось расшифровать интерпретацию всей роли — сама бы я не догадалась. И всегда публика в восторге — фокус неизменно удается! Я в точности повторяю за Романувной модуляции голоса, паузу, молчание и движение руки. И каждый раз в зале смех, нередко аплодисменты. «Bravo! Bravo, maestra!» Спасибо!

Блистательная Каллас

И в последний раз о Каллас. Три месяца перед премьерой спектакля меня повсюду окружала Каллас. В машине, дома, на видео — везде она.

Я не разбиралась в оперной музыке. Случайно услышанные фрагменты не ассоциировались с какими бы то ни было названиями, запечатленными в нотах историями и страстями. Я знала только самое основное — то, что входило в программу музыкальной школы, — и вот теперь целиком и полностью погрузилась в этот мир. Могу рассказать обо всех операх, в которых пела Мария Каллас, сравнить различные интерпретации. Я слушаю и других певиц, но, как правило, подобно Каллас, отзываюсь о них презрительно.

Опера — удивительный мир. Когда-то он раздражал меня, даже казался уродливым. А сегодня я готова отправиться на необитаемый остров, если мне дадут с собой несколько арий в исполнении Каллас — ничего больше мне не нужно! Что это была за женщина! Что за чудовище! Что за феномен! (Кстати, порой мне приходит в голову: какой же верой и наивностью нужно обладать,

чтобы согласиться на эту роль и надеяться, что в результате получится нечто, достойное оригинала! Ну... такая уж профессия...)

Каллас захватила меня полностью. И не меня одну!

Два месяца назад я купила скворца. Мы с сыном пришли в зоомагазин покупать ему подарок на день рождения. И услышали: «Жак! Жак! Алло! Алло! Пиво! Бандит!»

«Что это такое? Кто так кричит?» — спрашиваю я изумленно. «Скворец», — отвечает продавщица и показывает нам удивительную птичку. Я тут же вспомнила, что много лет назад у одной моей знакомой был скворец, который, целыми днями сидя в одиночестве, научился подражать звукам пустой квартиры. В жизни не видела ничего более трагического — птица скрипела, словно шкаф, «спускала воду» в туалете, долго звонила, как телефон, капала, точно неисправный кран... Я была поражена. И взмолилась: «Анджей, давай купим тебе скворца! Ну пожалуйста! Мне так хочется его иметь! У тебя много времени, ты будешь с ним разговаривать. Он научится смеяться, как ты!»

Мы повезли своего скворца домой. Я жутко нервничала, потому что, честно говоря, до истерики боюсь птиц — воспоминание детства о недорезанном петухе, бегущем по двору без головы... В машине скворец оживился: всю дорогу звякал, словно бутылки пива в металлическом ящике. Потом еще неделю орал: «Жак! Жак! Пиво! Пиво!» Мама, утомленная этими криками, предложила угостить птицу, пока мы все не спятили. Еще он «готовил» кофе в кофеварке и издавал миллион других звуков — до тех пор, пока не услышал Марию Каллас.

При первых же звуках он выпрямился, вытянул шейку, выпучил глаза и... замер. Одну арию (из «Тоски») просидел молча, а потом началось... Он пел вместе с Каллас, подражал ее интонациям, пытался превзойти. Наибольшее впечатление на него произвела «Норма» — тут он даже затих. Месяц я слушала Каллас в сопровождении скворца. Потом я уехала на неделю — забрав с собой записи. Возвращаюсь — скворец сидит грустный, сонный, на груди лысина. Плохо ест, нервничает и выщипывает перышки.

Приходит ветеринар. Диагноз: не хватает воды. Скворец живет на болотах, ему нужна влага. Мы расставляем по всему дому тазы с водой, фонтанчики, ванночки, увлажнители воздуха.

Никакого эффекта!

Снова приходит ветеринар. Диагноз: неправильное питание. Скворцу необходимы насекомые с хитиновым панцирем. Мы мечемся по городу в поисках насекомых. Это непросто, но мы находим. Меняем диету — экзотические фрукты и хитиновые насекомые.

Не помогает!

Вновь приходит ветеринар. В отчаянии мы принимаемся рассказывать о скворце все подряд — все детали, привычки, реакции, всю его коротенькую жизнь. В первую же неделю он научился лаять, как наша собака, звонить, как наши телефоны и дверной звонок, подражать птицам в нашем саду. Ну и Каллас, разумеется. Он так радовался, когда ее слушал!

Предположительный диагноз: тоска по Каллас. Так поставьте ему Каллас!

Скворец поправился! У нас снова радостная, энергичная, довольная жизнью птица с блестящими глазками. Целый день купается и поет.

O la divina!

Перевод с польского Ирины Адельгейм

Ф. СП-1

Министерство связи СССР
«Союзпечать»

АБОНЕМЕНТ на газету / журнал | **70402** (индекс издания)

журнал «ИСКУССТВО КИНО»
(наименование издания)

Количество комплектов

на **2003** год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**						

Куда _____ (почтовый индекс) _____ (адрес)

Кому _____ (фамилия, инициалы)

ПВ _____ место _____ литер _____

ДОСТАВОЧНАЯ КАРТОЧКА

на газету / журнал | **70402** (индекс издания)

журнал «ИСКУССТВО КИНО»
(наименование издания)

Стоимость подписки / переадресовки | **120 руб. 00 коп.** _____ руб. ___ коп. | Количество комплектов:

на **2003** год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**						

Куда _____ (почтовый индекс) _____ (адрес)

Кому _____ (фамилия, инициалы)

S U M M A R Y

Alexandre Bashirov
Tayloring amateur society

Nikolai Izvolov
Plato's Academy
Alternative cinema education in Russia.

Dmitry Desyaterik
Pianist and void

Mikhail Trofimenkov
The pianist who wasn't there

Andrei Plakhov
Devil is not only woman
Reviews of Roman Polanski's THE PIANIST (France — Poland — Germany — Gr. Britain).

Evgeny Gusyatinsky
A short film about a murderer
Review of Alexei Muradov's THE KITE (Russia).

Natalya Sirivlya
Topsy turvy
Review of Valery Surikov's KOSTROMA (Russia).

Zoya Kosheleva
Portraits and events
Review of docu-almanach GENERATION 2001 (Russia).

Alexandre Khvan
Amour
History of the family of the noted director as existential experience.

Tatyana Cherednichenko
Logotypes
On new speech practice.

Vadim Yu. Tsaryov
The elite demolished
On actual and would be Russian elite.

Igor Mantsov
The norm
Portrayal of Aki Kaurismäki.

Lev Karakhan
Cannes changes orientation
Cannes 2002. Ideology.

Mikhail Trofimenkov
There is no lesser evil
Cannes 2002. Policy.

Anton Dolin
Formless
Cannes 2002. Aesthetics.

Natalya Sirivlya
Cinema down!
Notes on Oberhausen International 2002.

Ivan Zasursky
Art of neutrality
Cinema ads in Rambler.

David Lynch
davidlynch.com
Lynch interviewed by Jean-Michel Frodon.

Gilles Jacob
My Cannes secrets
Conversation of Jean-Pierre Dufreigne with the president of Cannes International.

Olga Surkova
Chronicles of Tarkovsky. STALKER
Diary notes with commentaries.

Inessa Tumanian
Provocation of the century
Materials for an unrealized film about Solomon Mikhoels.

Krystyna Janda (with participation of Bożena Janicka
The Stars have red claws
Memoirs of the Polish film star.

Б 22988
- 9 ОКТ 2002

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Карташова,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Дмитрий Ивлянов

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 20.08.02. Подп. к печати 13.09.02
Формат бумаги 70x100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 16,89
Заказ 354. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

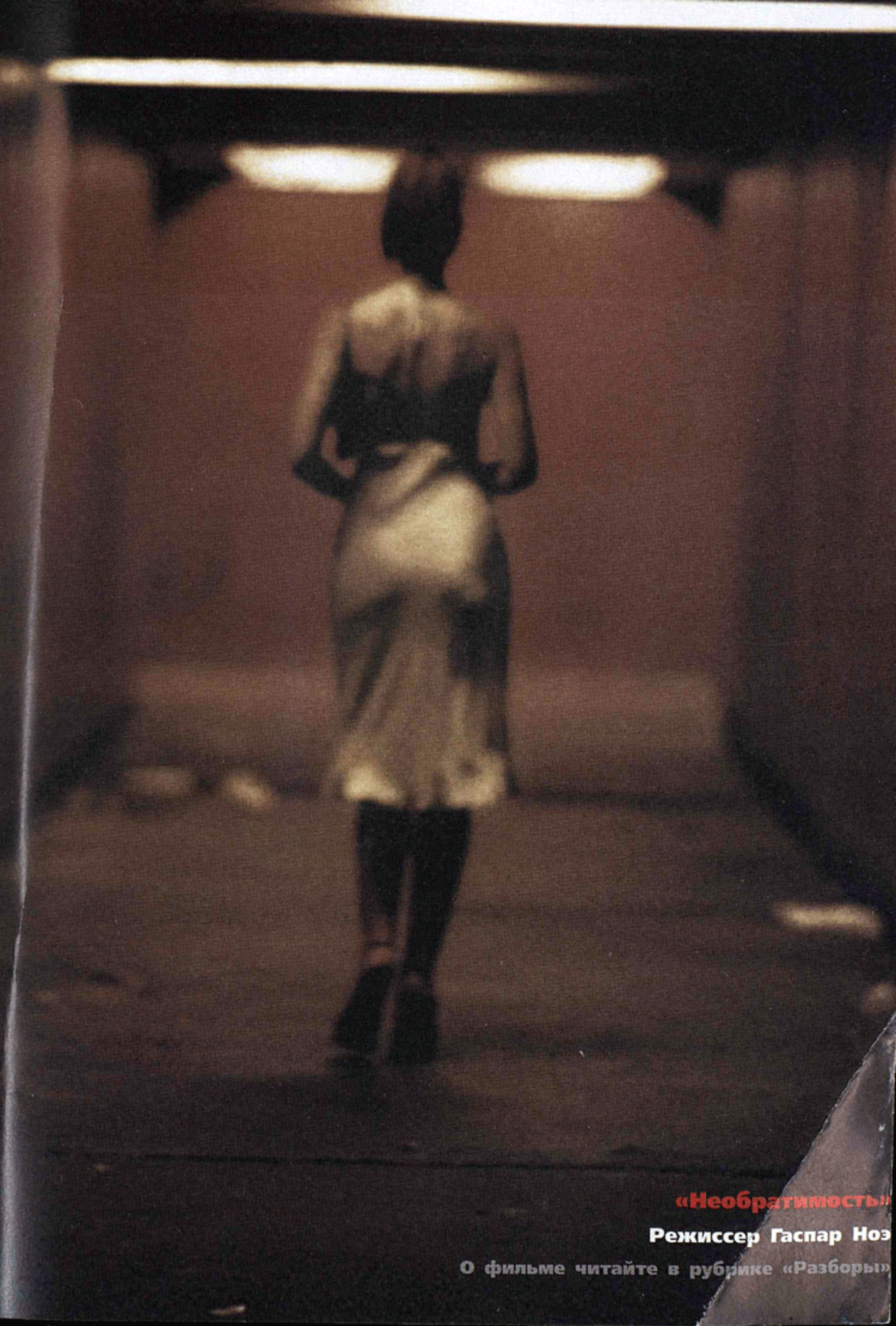
«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kjnoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2002

Редакция приносит свои извинения фотографу Михаилу Лемхину: в № 12 за 2001 год не была указана его фамилия под портретом Отара Иоселиани.

ISSN 0130-6405



«Необратимость»

Режиссер Гаспар Ноэ

О фильме читайте в рубрике «Разборы»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРОНСОНА, А.АРТЮХ, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, Л.ГРИГОРЯНА, Т.ИЕНСЕН, Е.КУТЛОВСКОЙ, В.КУРБАТОВА, И.МАНЦОВА, Е.ПЕТРОВСКОЙ, К.РАЗЛОГОВА, Н.СИРИВЛИ, И.ТКАЧЕНКО, А.ТРОШИНА, С.ТЫРКИНА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Прощай, оружие? Герой 2000-х

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«КУКУШКА» Александра Рогожкина
«ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ» Киры Муратовой
«В ДВИЖЕНИИ» Филиппа Янковского
«ВОСКРЕСЕНИЕ» Паоло и Витторио Тавиани
«МНЕНИЯ СТОРОН» Иштвана Сабо
«ПОГОВОРИ С НЕЙ» Педро Альмодовара
«АРАРАТ» Атома Эгояна
«ШУМ ВЕТРА» Сергея Маслобойщикова

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

АЛЕКСАНДР ХВАН
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Новые российские фильмы — новое поколение?
Японский хоррор
Фестиваль «Послание к человеку»-2002

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

«ОКНА»
СУДЬБА КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В МЕДИЙНОЙ СРЕДЕ

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ЛАРС ФОН ТРИЕР
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

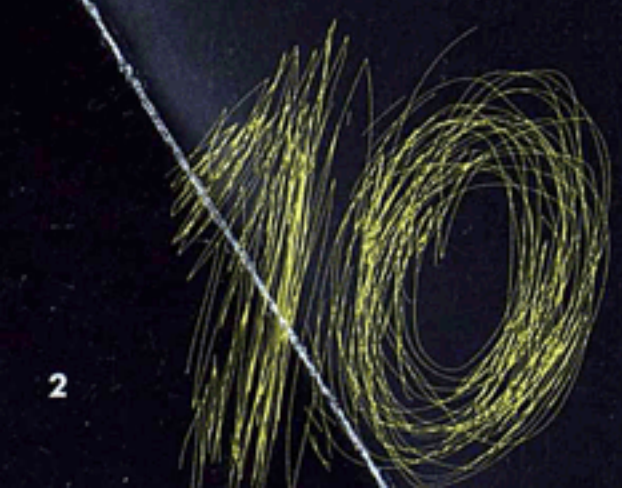
Анатолий Гребнев. Корейский дневник
Эраст Гарин. Письма

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Фридрих Горенштейн. УНГЕРН

В РУБРИКЕ **«НИЧЕГО ОСОБЕННОГО»**

Н.ХАРИТОНОВИЧ, С.СИНЯКОВ, И.МАНЦОВ



2002